MUZICA

19621

1990

11 IUL. 2015

11 IUL. 2015

1

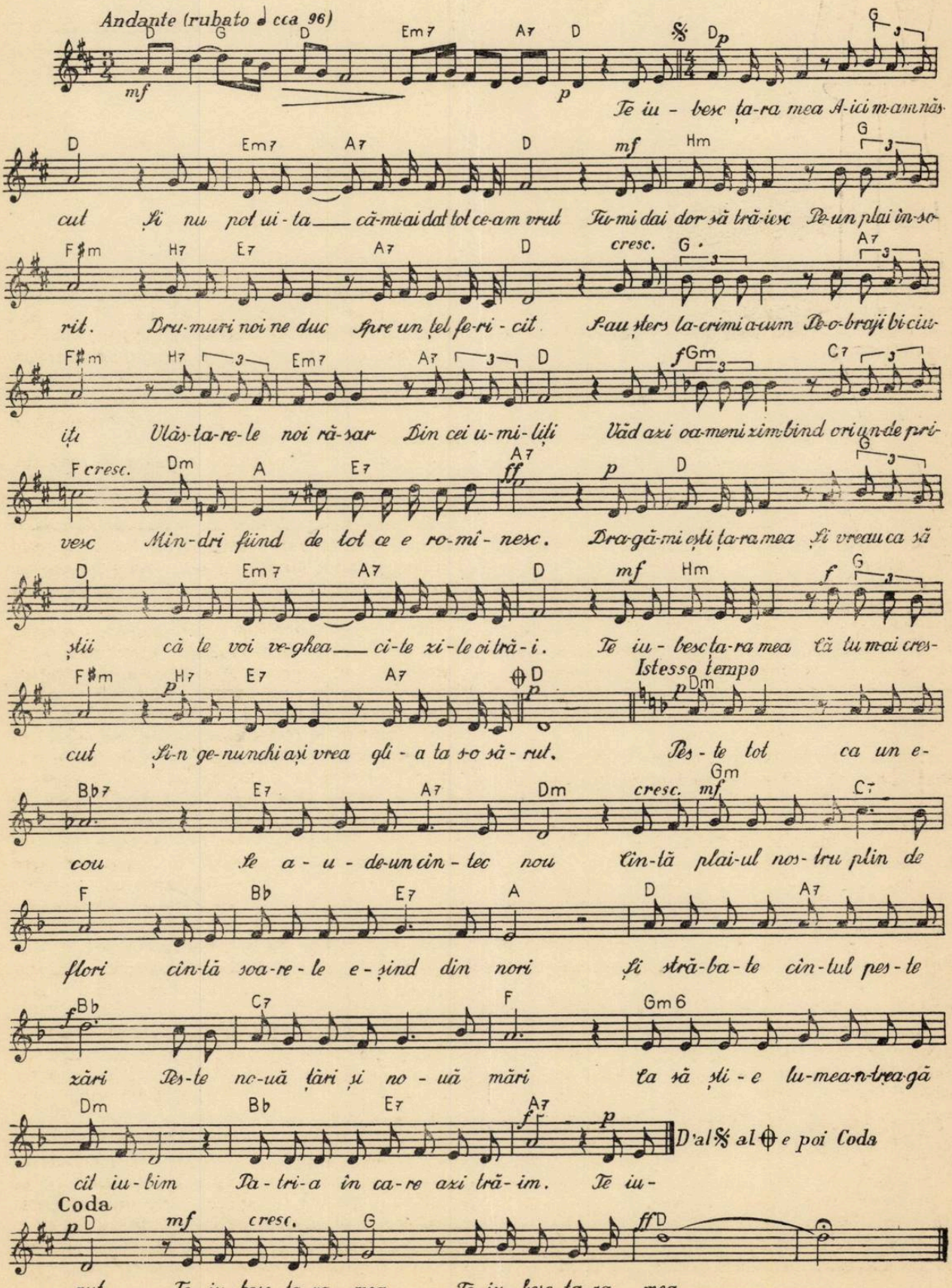
IANUARIE 1960

35633

TE IUBESC ȚARA MEA

Versuri:
N. KANNER

Muzica:
N. KIRCULESCU



BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
Anul X ianuarie 1/1960

Mai multă actualitate şi măiestrie în Teatrul de revistă şi estradă

În zilele de 17 şi 18 decembrie 1959, Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a organizat o conferinţă pe ţară a activiştilor din teatrele noastre de revistă şi estradă în vederea îmbunătăţirii muncii artistice a acestora.

La consfătuire au participat conducerile Teatrelor şi Secţiilor de Estradă din Bucureşti şi Regiuni, artişti ai Estradei (regizori, actori, cîntăreţi, textieri, coregrafi ş.a.), reprezentanţi ai Sfaturilor Populare care au în regiunea lor teatre şi secţii de Estradă. Au fost invitaţi, de asemenea, compozitori de muzică uşoară, autori de texte în acest gen precum şi cronicari de la unele ziare şi reviste.

Referatul prezentat de tov. Laurenţiu Profeta, directorul muzicii din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii, s-a ocupat de problemele principale ale Teatrului de Estradă : actualitatea tematicii, accesibilitatea, calitatea artistică şi varietatea spectacolelor, ridicarea măiestriei interpretative, colaborarea activiştilor din acest domeniu, sprijinul criticei de specialitate.

În referat s-a subliniat puterea de atracţie deosebită pe care o exercită estrada asupra marelui public (în anul 1958 şi în primele trei trimestre ale anului 1959 au participat la spectacolele organizate de teatrele de estradă şi OSTA circa 3.760.000 spectatori).

În momentul de faţă, în ţara noastră există 13 teatre sau secţiuni ale teatrelor de stat, care organizează spectacole de estradă, faţă de un singur teatru existent înainte de eliberare. La acestea mai trebuie adăugate OSTA, Radiodifuziunea şi Televiziunea, Electrecordul, care susţin spectacole şi concerte de muzică uşoară.

Deşi teatrul de revistă s-a constituit ca gen distinct în ţara noastră în perioada dintre cele două războaie mondiale, se poate afirma cu certitudine că tradiţia acestui gen este mult mai veche, rădăcinile lui mergînd departe, pînă la „zicerile" încărcate de duh satiric ale păpuşarilor care cutreerau satele şi tîrgurile romîneşti. Nu întîmplător, personalităţi artistice proeminente, participanţi activi la lupta revoluţionară din anul 1848, ca Vasile Alecsandri iar mai tîrziu Costache Caragiale, Matei Millo şi însuşi marele Caragiale au scris lucrări destinate a fi îmbinate cu muzica, în care biciuiau moravurile vechii orînduiri. Cupletele satirice, dintre care multe cu caracter net antimonarhic ale vestitului I. D. Ionescu, de care pomeneşte deseori Caragiale în lucrările sale, reprezintă o închegare şi mai distinctă a unuia dintre elementele care intră azi în competenţa genului de estradă şi anume, cupletul.

În ajunul primului război mondial şi mai ales după acesta, teatrul de revistă se afirmă în ţara noastră ca gen de sine stătător.

Este neîndoios că meritul principal în cristalizarea acestui gen de teatru revine lui Constantin Tănase, al cărui nume regimul nostru l-a cinstit, acordîndu-l primului teatru satirico-muzical de stat.

Sînt de relevat aciditatea unor cuplete şi scenete în care Tănase critica abuzurile guvernelor burghezo-moşiereşti, demagogia şi corupţia claselor exploatatoare, în contrast cu simplitatea şi onestitatea omului de rînd, tratat întotdeauna cu simpatie. Teatrul de revistă a avut de asemenea un rol important în încurajarea muzicii uşoare romîneşti, cu care se poate spune că s-a născut o dată. În acelaşi timp însă nu se poate trece cu vederea că în genul revistă s-a împămîntenit de la început picanteria în sensul pejorativ al cuvîntului (atît în limbaj cît şi în montare), care împreună cu fastuozitatea decorurilor şi costumelor avea de multe ori menirea să acopere sărăcia de idei.

Cotitura istorică de la 23 August 1944 a adus un suflu nou şi în acest gen, care în ultimii ani înaintea eliberării trecea de altfel printr-o perioadă de declin.

În noile condiţii din patria noastră, creatorii şi interpreţii Teatrului de Estradă au păşit cu toată hotărîrea pe drumul oglindirii, cu mijloacele specifice genului, a conţinutului vieţii noi, socialiste.

Desigur că formele literare şi muzicale cu ajutorul cărora teatrul de estradă exprimă acest conţinut nou, sînt în linii mari aceleaşi ca şi în trecut ; cîntecul, cupletul, scheciul, sceneta, monologul, comperajul, dansul — forme pe care însă noul conţinut le-a ridicat pe o treaptă superioară, în care vulgaritatea, platitudinea, gra-

tuitul nu-şi mai pot găsi loc. Dintre toate aceste forme, cîntecul a luat dezvoltarea cea mai mare, el exprimînd în modul cel mai direct optimismul, bucuria poporului eliberat de exploatare. De aceea, nu întîmplător repertoriul spectacolelor de estradă s-a îmbogăţit cu un nou gen, inexistent înainte de 23 August : concertul. Cerinţele publicului au impus naşterea acestei noi forme de manifestare, ceea ce a făcut necesară înfiinţarea unor orchestre speciale de concert.

În condiţiile construirii socialismului, ţelul principal al artei de estradă este de a contribui la educarea omului nou din patria noastră, de a întări conştiinţa socialistă a celor ce muncesc, de a combate, prin mijlocirea satirei şi umorului, atitudini înapoiate şi reminiscenţe ale vechei mentalităţi faţă de muncă, de viaţă.

Estradei îi revine, de asemenea, menirea de a-şi îndrepta ascuţişul său satiric împotriva duşmanilor păcii şi progresului.

Estrada trebuie să ţintească cu putere în delapidatorii şi risipitorii avutului obştesc, în leneşi, birocraţi, gură cască, înfumuraţi, să înfiereze atitudinile imorale în viaţa particulară şi socială, nepotismul, huliganismul, lovind în aceste racile de pe poziţia înaintată a clasei muncitoare care este hotărîtă să măture din drumul său impetuos către socialism, toată zgura năravurilor moştenite de la burghezie.

Spectacolul de revistă nu poate trăi decît dacă este actual şi se referă la fapte concrete, iar aceasta înseamnă că el trebuie scris azi, cu probleme actuale, de pe poziţii actuale.

În lumina acestor obiective vom analiza cîteva din spectacolele din ultimul timp ale unor teatre de estradă.

Iată de exemplu revista feerie „Şi-am încălecat pe-o şa" de Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu, montată de către Teatrul de Estradă al Regiunii Bucureşti. (Muzica : Nicolae Kirculescu, H. Mălineanu ; scenografia : George Voinescu ; regia Nicuşor Constantinescu ; coregrafia Oleg Danovski). Autorii au pornit de la elementele basmului popular, privind realitatea prin mijlocirea creaţiei poetice populare : Ileana Cosînzeana şi voinicul Făt Frumos „descoperă" lumea minunată a realităţii noastre ce depăşeşte fantezia multi-secular a basmului. Melodia dominantă a spectacolului, cîntecul „15 ani de viaţă nouă" de N. Kirculescu, a avut darul să pună în valoare, în mod convingător, realizările şi perspectivele deschise de regimul democrat popular în contrast cu trecutul. Anton Pann şi Moş Ion Roată sînt reînviaţi pe scenă, primul actualizînd cu mult haz „Povestea vorbei", iar al doilea salutînd, din legendă, noua faţă a ţării şi viaţa nouă a ţărănimii noastre muncitoare. „Baletul focului", închinat siderurgiştilor, ca şi dansurile „În ţara albinelor" şi „Floarea soarelui" sugerează spiritual şi cu fantezie aspecte din industria şi agricultura socialistă. „Căpcăunii" sînt exploatatorii din totdeauna ai poporului, capetele balaurului reprezintă superstiţia, birocraţia, „sperţul" şi alte rămăşiţe ale vechii orînduiri.

Din cele de mai sus rezultă că autorii au izbutit să cuprindă în forme artistice viabile şi atrăgătoare, specifice genului estradei teme de un viu interes.

Din păcate însă, unele numere s-au situat sub nivelul general al spectacolului, fie că aduceau o notă de vulgaritate (Povestea ielelor), fie că repuneau în circulaţie elemente şablonizate, lipsite de fantezie artistică (Bulevardiştii). De asemenea, presa a remarcat pe bună dreptate că textul ar fi cîştigat şi mai mult printr-o accentuare mai mare a laturii satiric-humoristice.

Spectacolul „Pe aripile revistei" montat de către Teatrul „C. Tănase" reprezintă, de asemenea, o reuşită a genului. (Textul : Jack Fulga, Aurel Felea, N. Stroe ; muzica : H. Mălineanu, N. Patrichi, P. Romea ; regia : N. Stroe şi N. Frunzetti ; scenografia : N. Lebas ; costume : Mia Steriadi ; coregrafia : N. Siomin şi N. Sever). Unele momente, axate în genere pe ideea dragostei de patrie şi a perspectivelor vaste deschise omenirii prin lansarea sputnicilor sovietici, sînt optimiste, pline de viaţă. Tabloul „Tinere, tu eşti nădejdea ţării" redă în mod convingător entuziasmul şi viaţa luminoasă a tineretului din patria noastră, constituind un exemplu de felul cum se pot realiza momente mobilizatoare, prin folosirea cîntecului de masă adaptat la specificul estradei.

În suita de jocuri populare a acestui spectacol, teatrul „C. Tănase" face un pas înainte, axînd dansurile pe o idee patriotică şi anume succesele obţinute de către echipele de dansuri romîneşti în turneele întreprinse peste hotare. Reuşita acestui număr nu constă însă numai în ideea de la care s-a pornit şi în măiestria deosebită a dansatorilor, ci şi în rezolvarea specific de estradă a finalului, în care apar improvizaţi în căluşari popularii actori N. Stroe, Horia Şerbănescu şi Radu Zaharescu.

Pornind de la sentimentul de mîndrie pentru marea construcţie a combinatului de la Săvineşti, ni se oferă o izbutită expoziţie de modele şi o melodie : „Vreau să fiu frumoasă pentru tine". Astfel, unul din aspectele puternice ale dezvoltării economice a ţării noastre a putut pătrunde pe scena estradei, nu în mod formal, lozincard şi „lipit", ci printr-o rezolvare specific de revistă, care educă şi desfată.

Există în spectacol încercări de a adînci şi îmbunătăţi satira. Autorii textului au căutat să se elibereze de recuzita umorului vechi şi să creeze cuplete actuale, inspirate nemijlocit din viaţa de astăzi. În „Scurt, precis şi răspicat", N. Stroe subliniază, în stilul său bine cunoscut, realizările oamenilor muncii, spunîndu-şi totodată punctul de vedere satiric asupra unor aspecte din viaţa cotidiană, la adresa risipitorilor, superficialităţii.

O formulă ingenioasă şi amuzantă este aceea a „romanului în trei litere", în care cuplul Horia Şerbănescu-Radu Zaharescu obţine un succes bine meritat. În chip de şcolăriţă, Didi Ionescu

descrie viața frumoasă a copiilor din țara noastră, presărînd totodată și observații caustice despre oamenii mari care oferă proaste exemple copiilor. O altă apariție aplaudată este aceea a Elenei Burmaz în „spălătoreasa", care, întinzînd rufele pe frînghie, spune cuplete cu haz, demascînd apucături înapoiate.

Și totuși, cu toate meritele sale incontestabile, spectacolul „Pe aripile revistei" plătește încă tribut vechilor maniere ale revistei, în ceea ce avea ea negativ. Numărul intitulat „Ansamblul Cucu" a stîrnit nedumeriri, prin gratuitatea și absurditatea lui, iar tabloul coregrafic „Insula comorilor" cu excesul de exotism este neartistic și grotesc. Sfera de preocupări și de acțiune a satirei este încă redusă, autorii neputînd ieși cu totul din tiparele unor aspecte negative criticate în toate revistele. Chiar unele numere, în general bune, cum sînt „Spălătoreasa" și „Școlărița", suferă de această repetare a ideilor tratate în aceeași formă devenită clișeu și cu alte ocazii. Cupletul „Mitică" de exemplu, nu este altceva decît o reeditare a lui „Manole" cu numele schimbat.

Exigența literară față de texte lasă încă de dorit. Unul din momentele cele mai reușite ale spectacolului e umbrit de lipsa de claritate a textului. În cîntecul „Tinere, tu ești nădejdea țării", la o cît de sumară analiză, spectatorul își dă seama de confuzia care se face între cuvintele „nădejde", „țară", și „tînăr" o dată tînărul fiind nădejdea țării, altă dată țara fiind nădejdea tînărului, pentru ca apoi nădejdea țării, care e tînărul, să-l însoțească pe tînăr (adică el să se autoînsoțească pas cu pas)...

În ceea ce privește partea muzicală, acest spectacol deși are unele melodii izbutite, numărul acestora este insuficient. Din spectacolele de estradă prezentate în ultimul timp în București, prea puține melodii au fost îndrăgite și preluate de masele largi. Lipsa de exigență pentru textul și melodia de muzică ușoară din partea consiliilor artistice ale teatrelor, duce la promovarea unor cîntece cenușii, inexpresive, banale.

În spectacolul „Pe aripile revistei" există scăderi vizibile în ceea ce privește ținuta muzicală: neomogenitatea și diletantismul în interpretarea ansamblurilor vocale, care de altfel sînt scrise întotdeauna la unison, aspectul sărăcăcios al unor orchestrații.

În ciuda acestor lipsuri, „Pe aripile revistei" se înscrie ca un pas înainte al teatrului „C. Tănase" — ceea ce obligă pe viitor teatrul la realizări superioare.

Spectacolul „A noastră e revista" montat de Teatrul de Estradă din Deva (textul: N. Maximilian, Puicea, Bogdan Căuș, muzica: Gelu Solomonescu, V. Veselovschi, C. Tucaliuc, regia: M. Maximilian, Bogdan Căuș; maestru de balet: Sandu Feyer) a lăsat de asemenea, în general, o impresie satisfăcătoare, deoarece a fost ancorat în actualitate, a conținut momente reușite de humor și cîteva melodii antrenante, ușor de reținut. În special, trebuie subliniat aportul pozitiv al corpului de balet, care, deși redus ca număr, a realizat două dansuri izbutite, avînd tematică

Constantin Tănase satirizînd pe „malagambiști"

actuală („Dansul minerilor" și „Culesul viilor"). Tabloul intitulat „Fabricat în R.P.R." (inspirat de altfel dintr-un cuplet mai vechi al lui N. Stroe), scenetele „Gospodina" și „Maternitatea", constituie, de asemenea, momente pozitive.

Spectacolul suferă însă în ceea ce privește proporționarea elementelor și ideilor care-l compun.

Se cuvine ca pe viitor să se pună un accent și mai puternic pe aspecte pozitive caracteristice vieții noi ce se dezvoltă în oraș și regiune.

Trebuie eliminată din munca teatrelor de estradă, tratarea declamatorie superficială, „de serviciu" a elementului pozitiv, căruia pe viitor va trebui să i se acorde mult mai multă atenție, atît în ceea ce privește ponderea în spectacol, cît și în ceea ce privește calitatea realizării.

De asemenea, spectacolul este încărcat cu elemente gratuite, ca scenetele „O piatră rară", „De la nenea Iancu", și suferă prin prelungirea peste măsură a unor dansuri.

Ceea ce a impresionat mai plăcut, din punct de vedere muzical, au fost aranjamentele pe mai multe voci ale finalurilor de act.

Preocuparea de a reflecta teme ale actualității există și în spectacolul „Ghicitori pe portativ" realizat de harnicul colectiv al Teatrului din Ploești (autori: Alexe Marcovici, B. Anastasescu, regia: Alexa Marcovici; muzica: G. Den-

drino, Noru Demetriad, R. Şerban, Dinu Mussulis, Nelu Danielescu). Spectacolul este variat şi cuprinde o serie de numere care vorbesc despre realizările oamenilor muncii din oraşul şi regiunea Ploeşti, ca de exemplu melodia „Ploeştiul meu drag". Din păcate, spectacolul dovedeşte uneori superficialitate în tratarea problemelor de actualitate.

Se cere ca autorii libretelor, ai scenetelor să îşi lărgească necontenit orizontul, să meargă în fabrici şi uzine, la gospodăriile agricole colective ca şi la căminele culturale, să ţină legătura cu brigăzile artistice de agitaţie care au un contact direct cu terenul, cu viaţa. Toate acestea le vor oferi surse inepuizabile pentru îmbogăţirea tematicii cu aspecte actuale.

Pe de altă parte, secretariatele artistice au datoria să ia măsuri pentru lărgirea cercului de colaboratori, prin atragerea în acest domeniu a celor mai valoroşi scriitori, dramaturgi şi poeţi.

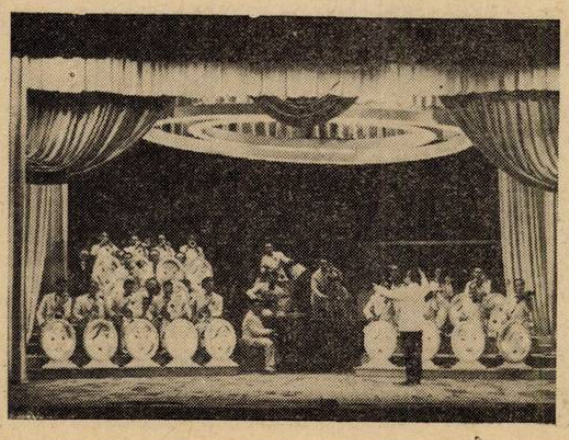
Un Teatru ca cel din Constanţa, centrul primei regiuni colectivizate din ţară, vine în Bucureşti cu un spectacol plat, sărac în idei, compus numai din cîntece siropoase şi din cîteva referiri vagi şi declamatorii la staţiunile de pe litoral, în timp ce publicul aştepta un spectacol în care să pulseze viaţa nouă a ţărănimii colectivizată a regiunii. Pe bună dreptate, presa a subliniat că spectacolul era numai cu numele „Ca la Constanţa".

În textul spectacolului Teatrului de stat din Iaşi, numai insuficienta pregătire ideologică a autorilor poate explica greşita orientare a unor scenete.

În textul, în general valoros, „A treisprezecea lună" prezentat de Teatrul din Constanţa, aceeaşi insuficientă orientare politică a autorilor a făcut posibilă scrierea unui cuplet ca cel intitulat „Condica", în care intenţia de a satiriza pe acei ce întîrzie mereu se transformă în denigrarea disciplinei în muncă.

Sub pretextul criticării unor aspecte negative, se popularizează de fapt un limbaj grosolan dîndu-se cuvîntul pe scenă bulevardiştilor, sau unor personaje aşa zis pozitive, ca „Don Juan din Popa Nan", dar care în fond respiră aceeaşi mentalitate mic burgheză de mahala.

Orchestra Teatrului satiric „Constantin Tănase" la spectacolul „Între noi femeile" de H. Mălineanu



Astfel de manifestări şi-au găsit locul chiar în spectacole în general reuşite, cum au fost „N-aveţi un bilet în plus" şi „Între noi, femeile".

În ultima vreme, în ciuda unor cîntece izbutite, se remarcă o tendinţă de părăsire a melosului popular în cîntecele de muzică uşoară. Acest fapt e remarcat de altfel şi în ţările vecine unde formaţiile noastre au întreprins turnee în cursul acestui an. În realizarea frumosului succes pe care l-a obţinut acum trei ani orchestra de jazz „Bucureşti", un factor esenţial l-a constituit tocmai prezenţa masivă a lucrărilor de inspiraţie folclorică.

Este ştiut că în afara cîntecului liric care în general este intens cultivat de compozitori, genul muzical al estradei mai cuprinde şi alte forme, care sînt mai puţin în atenţia compozitorilor cum ar fi :

— Cîntecul satiric (de la cîntecul „Marinică" încoace, nu ne putem lăuda cu realizări însemnate în această direcţie).

— Cîntecul patriotic de estradă, care de asemenea este un oaspete rar şi mai mult la ocazii festive pe scenele noastre.

— Cîntece ce vorbesc de bucuria muncii, despre frumuseţea naturii, despre călătorii, sport, despre prietenie.

În ceea ce priveşte cîntecul de dragoste, principala sarcină a creatorilor noştri este aceea de a reflecta în piesele lor lirice, profilul moral al omului nou, evitînd stilul siropos melo-dramatic, cu atmosferă de depresiune sentimentală, moştenire a produselor gen „Tristă duminică". De aceea, atunci cînd combatem titluri ca „Unde eşti, fericirea mea", „Prea tîrziu", Tristeţi tîrzii", „Noapte fără lună", „Noapte albă" sau atunci cînd criticăm versuri ca : „Nu pleca de lîngă mine, nu pleca că fugi de bine" sau versuri ca „Te iubesc şi alături de tine, eu gîndesc şi atunci cînd tac" din spectacolul Teatrului din Turda, o facem tocmai din dorinţa de a ridica lirica noastră la un înalt nivel în ceea ce priveşte gustul artistic şi ţinuta etică. Îngustarea exagerată a temelor în cîntecul liric este nesatisfăcătoare. Slaba legătură cu realitatea, repetarea la nesfîrşit a aceluiaşi cadru în care se cîntă dragostea, aceleaşi alei de tei, aceleaşi străduţe dosnice patriarhale au şablonizat în mod nepermis tratarea unui sentiment atît de frumos şi omenesc cum este dragostea. Pentru a fi într-adevăr actuale, cîntecele de dragoste trebuie să înfăţişeze omul actual în cadrul actual. Pe de altă parte, imaginile poetice trebuie să fie mai măestrit redate, mai frumoase, mai interesante. La aceasta ne obligă atît tradiţia îndelungată a cîntecului liric în care şi-au dat contribuţia un Schubert, Ceaikovski, Puşkin, Heine, Eminescu, cît şi necesitatea de a oglindi trăsăturile morale înaintate, proprii constructorilor socialismului. Problema principală rămîne aceea a lărgirii tematicii, nu a limitării la cîntecele lirice, a cuprinderii în spectacolele şi concertele de estradă a unor aspecte cît mai variate, cît mai semnificative din viaţa de astăzi a oraşelor şi satelor noastre.

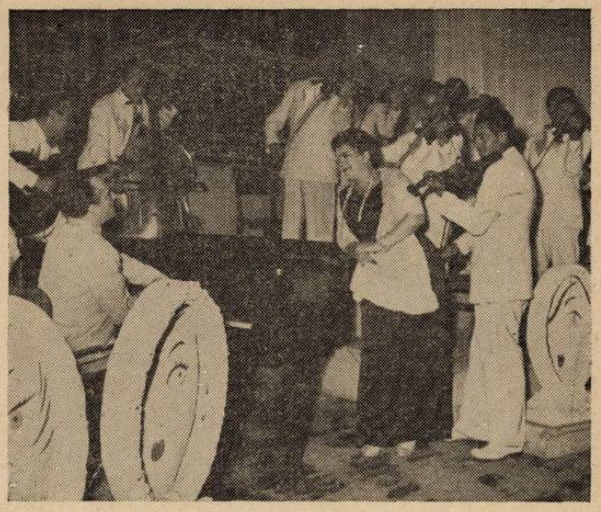
În ceea ce priveşte dansul, teatrele de estradă şi în primul rînd teatrul „C. Tănase", au obţinut

realizări frumoase. Poate, uneori, ca de exemplu în „Revista 58", latura coregrafică a dus pe umerii săi greutatea spectacolului, ceea ce nu e bine, deoarece în teatrul de estradă cuvîntul spus și cîntat trebuie să dețină rolul principal. Tablouri coregrafice cum au fost „Cloșca cu puii de aur", „Floarea soarelui", „Dansul minerilor" constituie tot atîtea izbînzi ale genului de estradă. În ultimii ani însă, „stepul" a ajuns o adevărată manie, aproape că nu mai există spectacol de estradă în care să nu se bată step. Alteori dansurile nu sînt legate de o tematică precisă, fiind reproduceri sau în orice caz numere nediferențiate prin nimic, din punct de vedere al profilului, de dansurile ansamblurilor de cîntece și dansuri. Conducerile teatrelor de estradă și revistă și maeștrii lor de balet au datoria să lupte pentru a da mișcării coregrafice de estradă un profil distinct, în care să fie potențate formele de expresie specifice dansului de caracter și acrobatic, în funcție de conținutul nou pe care trebuie să-l aibă. Ca principiu fundamental, care trebuie să determine caracteristica și delimitarea acestei forme coregrafice, trebuie adoptat după părerea noastră, *dansul cu subiect*. În felul acesta dansul se va integra firesc în profilul general al teatrului, care așa cum spuneam la început, este un teatru la zi, de atitudine concretă și combatantă. O problemă de mare importanță este și aceea a alcătuirii repertoriilor.

Sarcina de a fi mereu prezent în actualitate nu este ușoară, atunci cînd e vorba despre spectacole a căror pregătire durează, după cum știm, luni de zile. Pe de altă parte se poate pune pe bună dreptate, întrebarea : care este modalitatea ca un spectacol, în care procesul greoi al montării s-a încheiat, în care lucrurile s-au așezat după luni și luni de repetiții, să poată fi mereu schimbat și împrospătat cu temele pe care viața le ridică în dezvoltarea ei neîncetată.

Aceasta nu este într-adevăr o problemă ușoară. Ea presupune două lucruri : mai întîi contactul permanent al teatrului cu autorii, care au datoria să-și îmbogățească necontenit spectacolul cu aspecte noi. În al doilea rînd, presupune o astfel de montare, care să permită această împrospătare permanentă, fără să fie nevoie de investiții sau de mînuiri de decoruri noi. Această soluție există, ea a fost găsită de teatrul „C. Tănase", în forma unor reușite „tablete" sau „dușuri", înșiruire de momente scurte, cu haz și cu miez, al căror conținut se poate mereu schimba, fără a schimba și cadrul scenografic. Ni se pare nesatisfăcător faptul că teatrul „C. Tănase" a folosit prea puțin această rezolvare ingenioasă în vederea scopului de mai sus, în chipul acesta, momentele introduse la premieră au rămas aproape neschimbate pînă la epuizarea spectacolului.

A doua problemă care se ridică este aceea a actualității în orientarea revistei, care nu privește aspectele oarecum cotidiene rezolvabile prin introducerea unor numere noi, ci privește spectacolul în general. Aici ni se pare că teatrele noastre fac o greșală de altă natură, care îngreunează mult ritmul premierelor. Lipsa unei înțelegeri clare, dialectice, a fenomenului care

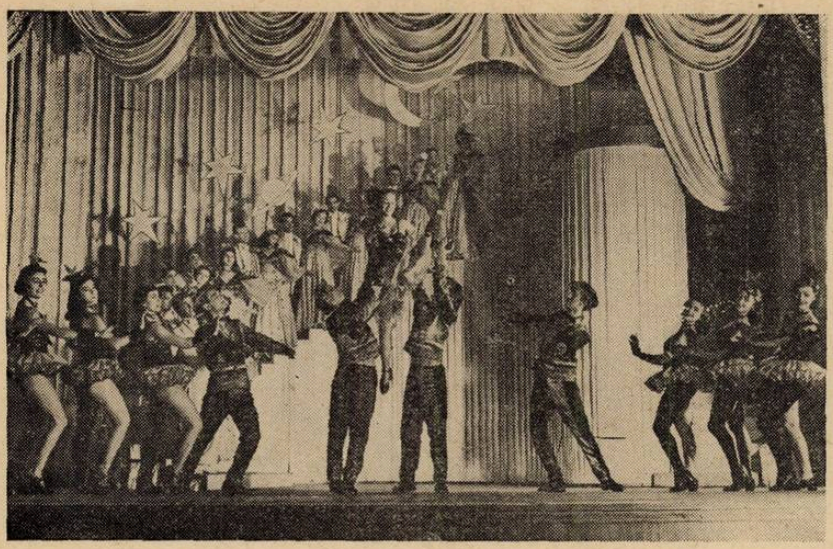


Ioana Radu interpretînd o romanță în spectacolul „Între noi femeile"

se cheamă „actualitatea", face pe directorii noștri de teatre să întîrzie munca cu autorii pentru crearea unui nou spectacol, de teamă că între timp el va deveni inactual. Este cazul ca lucrurile să fie clarificate. Orice teatru are obligația de a-și asigura o activitate ritmică și permanentă, astfel încît un spectacol să poată intra în repetiție, iar în momentul în care acesta intră în repetiție, să înceapă munca cu autorii următorului spectacol. Actualitatea nu înseamnă numai cotidian ; actualitatea înseamnă în primul rînd ideile specifice epocii pe care o trăim. Eroul lui Mălineanu, Marinică, a fost și este tipic, nu pentru că faptele relatate s-ar fi petrecut în luna în care au scris autorii cîntecul, ci pentru că el reprezintă un element înapoiat față de mersul general al poporului. Nu există nici un risc de a nu fi actuali, dacă scrim cu patru luni mai de vreme un spectacol atunci cînd el este scris de pe poziții actuale. Iar dacă într-adevăr survin evenimente epocale, neprevăzute cum s-a întîmplat cu inaugurarea sborurilor interplanetare, regizorul Nicușor Constantinescu ne-a confirmat cît de repede și cît de fructuos s-a putut reflecta acest eveniment în spectacolul pe care îl pregătea cînd s-a lansat primul satelit artificial.

Există un principiu valabil pentru orice gen de spectacol : textul este baza pe care se construiește spectacolul. La nivelul de dezvoltare la care a ajuns arta spectacolului în zilele noastre, nu mai pot fi permise improvizația și diletantismul. Atunci cînd intră în repetiție, viitorul spectacol trebuie să aibă textul definitivat. Deși se constată o îmbunătățire a situației, sistemul muncii la întîmplare, pe bază de „să mai vedem" nu a fost din păcate înlăturat din uz. Exemple ne oferă spectacolul „Do, re, mi, fa" care a fost amînat de cîteva ori și spectacolul dat de OSTA, „Un, doi, trei, ghici ciupercă ce-i".

Pentru realizarea misiunii sale de a educa publicul desfătîndu-l, teatrele de estradă din țara noastră dispun de un mare număr de cadre artistice : cîntăreți, actori, instrumentiști, dansa-



Scenă din „Revista 58"

tori, a căror muncă e coordonată şi îndrumată de dirijori, regizori şi maeştri de balet şi o serie de cadre tehnico-artistice, începînd cu pictorii scenografi şi terminînd cu lucrătorii din ateliere şi mînuitorii de decoruri.

O parte din vechile cadre artistice ale genului au rămas credincioase estradei, ducînd mai departe arta lor interpretativă ca : Maria Tănase, N. Stroe, Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Surorile Kozak, Alexe Marcovici, Elena Bunmaz, V. Tomazian, Zizi Şerban ş.a.

Multe elemente noi valoroase s-au afirmat în anii regimului de democraţie populară, printre care Horia Şerbănescu, Radu Zaharescu, Mircea Crişan, Aida Moga, Nicolae Niţescu, Trio Grigoriu, Gelu Solomonescu, Gigi Marga, Roxana Matei, Mihaela Cotaru, Maria Sereea, Gabi Pascu, Dorina Goga, Rodion Hodovanski, Silvia Surdu, Nela Stoenescu şi alţii.

Problema educaţiei ideologice şi profesionale a cadrelor artistice destinate teatrelor de estradă trebuie să stea în centrul atenţiei.

Trebuie arătat că teatrele de estradă s-au ocupat în prea mică măsură şi de calificarea profesională a cadrelor existente. Ele au datoria, pe de o parte, să facă selecţie serioasă, iar pe de altă parte, să ia măsuri pentru creşterea profesională, politică şi cetăţenească a elementelor corespunzătoare.

În legătură cu cadrele de actori şi cîntăreţi o problemă interesantă este aceea dacă e bine sau nu ca autorii să scrie piese cu destinaţie precisă pentru unii interpreţi. Noi considerăm că acest procedeu nu este de natură să aducă prejudicii spectacolelor. Este normal să valorifici în interpreţi ceea ce are fiecare mai de preţ. Latura negativă nu constă în faptul în sine, ci în modul în care se realizează efectiv acest lucru. Lipsa de fantezie sau comoditate a autorilor au impus oarecum unor actori unele limite pe care probabil că nici ei nu le doresc. Scriindu-se pentru actori şi cîntăreţi şi mizîndu-se pe aptitudinile şi specificul actoricesc al fiecăruia s-a ajuns la o şablonizare a interpretării. Nepunîndu-se interpreţilor probleme noi, nestimulîndu-i să caute rezolvările cele mai potrivite ale acestora s-a ajuns la un impas din care le e foarte greu să scape şi din care unii nici nu mai pot scăpa.

Un exemplu : Zizi Şerban, iubită de public, cu dezvoltat simţ muzical, cu haz, a fost ani de zile utilizată în roluri de copii mici, fiindcă autorii au mizat pe contrastul dintre înfăţişarea ei robustă şi glasul firav pe care şi-l compune. Rezultatul este că azi nimeni nu mai rîde la o reeditare a copilului uriaş. Alt exemplu de interpretare şablonizată, se poate constata uneori la Puiu Călinescu, un actor cu mari calităţi, care nu a fost bine îndrumat, sau Didi Ionescu care însă şi-a mai potolit în ultimul timp deslănţuirile temperamentale. Şablonizată e şi regia revistei care indică corpului de ansamblu aceeaşi mişcare ritmică a şoldurilor, aceeaşi gimnastică a braţelor, aceiaşi paşi încoace şi încolo, formînd aceleaşi linii şi grupuri.

Este nevoie ca regizorii noştri de estradă să se întîlnească şi să dezbată problema înnoirii mijloacelor, pentru a evita rezolvările facile, şablonizate.

Scenografii care activează în domeniul estradei dovedesc în general fantezie, ingeniozitate, aducînd o contribuţie preţioasă la reuşita spectacolelor. Totuşi şi în acest domeniu există tendinţe rutiniere, de şablonizare a unor procedee, cum ar fi folosirea excesivă a drapajelor, franjurilor şi faldurilor de catifea, voal şi satin, chiar şi acolo unde ele nu se potrivesc.

În estradă s-ar putea utiliza însă cu curaj şi alte mijloace, de pildă, materialele plastice care prin maleabilitatea lor la cald, pot fi uşor prelucrate şi cărora li se poate da orice formă. Încercările făcute în montările concertului spectacol „Pentru tine Bucureşti" şi revistei „Pe aripile revistei", dovedesc justeţea celor de mai sus. De asemenea în costumaţie, trebuie căutate şi alte rezolvări decît acelea ce se rezumă invariabil la ornamentaţiile cu paiete, ajunse şi ele un soi de panaceu universal al costumelor de revistă.

Un rol important în popularizarea spectacolelor de estradă, în informarea publicului şi orientarea celor care activează în acest gen, îl are cronica dramatică. Cronicile apărute în ziarul „Scînteia" ca, de exemplu, cele semnate de tov. A. Băleanu au fost într-adevăr un sprijin preţios în munca acestora. De asemenea, o parte din cele apărute în „Contemporanul" şi în alte reviste şi ziare, au reflectat în mod just şi obiectiv situaţia reală, au cuprins sugestii bune şi au constituit stimulente în eforturile tuturor acelora care luptă pentru dezvoltarea continuă a acestui gen de teatru.

Trebuie să arătăm însă că, în general, cronicile le fac cronicarii muzicali, care se referă însă

prea puțin la aspectul literar al spectacolelor — adică la ceea ce este esențial — sau atunci cînd o fac nu sînt suficient de bine documentați. Cu totul nefolositoare sînt cronicile cu caracter negativist, care demobilizează. Avem nevoie de o critică justă, obiectivă care să scoată în evidență părțile negative, să le combată, dar care să scoată în evidență și realizările din acest sector.

Sprijinul pe care teatrul de revistă îl primește de la critica noastră teatrală este insuficient: teatrologii noștri se hotărăsc greu să scrie despre genul acesta și cînd o fac, unii dintre ei tratează spectacolul de la o înălțime aristocratică, uneori cu un aer de superioritate.

Credem că ar fi de un real folos ca presa noastră de specialitate să se ocupe pe viitor mai îndeaproape de problemele estradei. Este necesar ca revistele „Contemporanul", „Teatrul" și „Muzica" să înființeze cîte o rubrică permanentă care să abordeze și să analizeze problemele care-i frămîntă pe lucrătorii genului.

Pentru lipsurile semnalate mai sus în activitatea teatrelor de revistă și estradă, o mare răspundere o au secțiile de învățămînt și cultură ale Sfaturilor Populare precum și Direcția Muzicii din Ministerul Învățămîntului și Culturii.

*

La discuții au participat cu însuflețire un număr însemnat de activiști care au relevat și alte aspecte ale muzicii de la teatrele de estradă, făcînd prețioase propuneri pentru îmbunătățirea muncii în acest domeniu.

S-a insistat asupra necesității ca estrada să nu se mai facă ecoul cotidianului mărunt și nesemnificativ. E de dorit să se depășească cunoscutele teme cu caracter șablonard ca cea a mala-gambistului bulevardier, femeia bîrfitoare și exagerat cochetă, ospătarul neglijent etc. Părăsind biroul în care își plăsmuiesc libretele, în favoarea documentării pe teren, autorii vor afla subiectele cele mai variate, mai bogate, mai actuale.

Dacă operativitatea cerută în teatrul de estradă, ca și „corsetul" pe care muzica îl impune unui text poate constitui, la un moment dat, impedimente către realizarea unor texte de calitate, nu este mai puțin adevărat că activitatea „textieră" în teatrul de estradă este purtată fără acel simț de răspundere în raport cu exigențele sporite ale vieții.

Cît privește muzica, obiectivele pur comerciale ale unor compozitori au dus la crearea de cuplete și refrene cu totul ieftine, banale, searbede, la pretinse șlagăre care nu trec rampa și care fac cel mai prost serviciu autorilor lor. H. Mălineanu a arătat că o seamă de compozitori fac concesii grave prostului gust dînd la iveală producții muzicale minore.

În privința interpretării, s-a subliniat nivelul artistic scăzut al acesteia, datorită într-o largă măsură și faptului că unii interpreți stau în afara unei vieți de artă și cultură, nu citesc, nu vizionează alte spectacole, trăind exclusiv în cercul îngust al muncii lor.

S-a mai subliniat necesitatea reîmprospătării cadrelor cu tineret și a intensificării muncii de pregătire a acestora, îndeosebi în domeniul coregrafic, unde lipsurile se fac mult simțite. S-a arătat, de asemenea, că orchestrele teatrelor de estradă nu dispun decît de prea puțini instrumentiști calificați.

Actualitatea tematicii trebuie să constituie nota dominantă a spectacolului care se cere a fi viu, mobilizator, emoționant și convingător.

Estrada poate și trebuie să joace un rol mare în dezvoltarea satirei antirăzboinice.

Textul cu un conținut profund de idei este elementul hotărîtor în teatrul de estradă; el va sugera actorului forma vie, originală de prezentare. Pentru aceasta, actorul este dator să aibă o cît mai temeinică orientare ideologică.

Este cunoscut dictonul atît de plastic potrivit căruia „Omenirea se desparte de trecutul ei rîzînd". Acest rîs, provocat de comic, trebuie să fie conjugat pe scena Estradei cu frumosul, chiar cu sublimul și nu cu gluma ieftină. Satirizarea elementelor retrograde trebuie să fie primul obiect al Teatrului de estradă iar comicul să fie grefat pe acest element social și nu pe ironizarea infirmităților ori deficiențelor fizice.

Avem nevoie de cîntece cu conținut uman, patriotic, de cît mai multe bucăți de muzică ușoară care să cînte viața, dragostea, fericirea. Aceste cîntece să fie melodioase și vesele, pline de lumină, de poezie și de optimismul robust al poporului, să poată fi învățate ușor de spectatori.

Scenă de balet din „Revista 58"

În teatrul de estradă regizorul este dator nu numai să sfătuiască pe actor dar, percepînd ascuțit și concret contemporaneitatea, să colaboreze activ și cu autorul scenariului.

Teatrului de Estradă organele de presă trebuie să-i acorde cu exigență, dar cu căldură, toată atenția, de pe pozițiile unei critici cu caracter partinic și principial. Trebuie discutate totdeauna textul și regia, scenografia, interpretarea, trebuie orientat publicul iar lucrătorii din teatrul de estradă au datoria, la rîndul lor, să-și spună punctul de vedere, să scrie în presă.

În încheierea consfătuirii, tov. Virgil Florea directorul general al artelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii, scoțînd în evidență realizările Teatrului nostru de Estradă de după eliberare, ca și perspectivele de viitor, a subliniat necesitatea atingerii unui nivel artistic și mai ridicat în acest domeniu.

Spectacolul de estradă reprezintă prin varietatea elementelor ce îi stau la temelie, prin umorul și prin muzica sa ușoară, genul cel mai larg accesibil. Cu atît mai important este rolul pe care trebuie să-l aibă în educația cetățenească — o adevărată tribună de propagare a ideilor înaintate.

O seamă de oameni de artă și cultură de peste hotare cum sînt compozitorul sovietic V. Muradeli, artiștii teatrului Mossoviet ș.a. au apreciat pozitiv estrada noastră. Totuși, mai întîlnim unele spectacole slabe, neconvingătoare. „București 500", de pildă, reprezintă un istoric schematic și neatrăgător, de evenimente. Nu s-a urmărit un text potrivit pentru estradă. Spectacolul este cu totul lipsit de umor, nu se rîde. De asemenea, la Teatrul din Constanța, în spectacolul „Ca la Constanța", atmosfera, moravurile, oamenii, apăreau, în ciuda titlului, cu totul străini de regiune, nu aveau nimic cu viața cea nouă.

Care sînt sarcinile ce ne stau în față? Ce avem de făcut? Problema cea mai importantă este aceea a repertoriului, a purității lui ideologice. Un spectacol de estradă trebuie să servească ideile socialismului, lupta partidului și guvernului, a clasei muncitoare, să educe pe oamenii muncii în spirit socialist, să critice pe birocrați, carierismul și lingușirea, necinstea, minciuna — tot atîtea elemente ce frînează progresul societății omenești. Dar, bineînțeles, într-un spectacol de estradă trebuie să se discearnă esențialul, să se redea aspectele semnificative. Realitatea nu se caracterizează prin lipsuri ci prin lucrurile pozitive: ridicarea de uzine, de construcții, îmbunătățirea permanentă a condițiilor de viață. Este necesar ca teatrul să-l facă pe spectator să seziseze aceste aspecte, realizările mari ale regimului. Dacă este vorba de umor și satiră, să promoveze un umor sănătos cu caracter educativ, nu să mizeze pe defecte fizice, pe infirmități etc. Mai sînt și alte aspecte negative în teatrul de estradă. Așa bunăoară sub pretextul criticării, se popularizează tocmai ceea ce nu trebuie popularizat. Se arată de pildă caracterul negativ al rock-and-roll-ului, dar se dansează...

Prezența la zi, în actual, a libretului, trebuie să constituie o preocupare permanentă în teatrul de estradă. Un excelent exemplu de promptitudine operativă ni l-a oferit artistul comic Karandaș de la circul de stat din Moscova. Avînd cunoștință de o notă apărută în ziarele de dimineață despre un diplomat american deghizat în turist care fotografia uzine și fabrici — seara a apărut pe scenă deghizat aidoma, înarmat cu un aparat fotografic. Succesul a fost desăvîrșit.

Calitatea unui spectacol rezidă neîndoios în textele libretului, față de care exigența trebuie să fie cît mai mare. Textele lipsite de un conținut de idei, greșit orientate, slabe, cu glumele searbede, vulgare, nu au ce căuta în teatrul de estradă. Textele trebuie să fie optimiste, să aibă umor, să cuprindă idei înaintate, nobile. Glumele, umorul sînt bune; ele pătrund în masa publicului. Să le lansăm noi în primul rînd și totdeauna cu un conținut înaintat.

Direcțiile și colectivele teatrelor de estradă au sarcina imperioasă de a îmbunătăți munca cu autorii, de a atrage și lărgi cercul colaboratorilor. Unele brigăzi artistice au avut texte foarte bune. Ele pot fi preluate și îmbunătățite.

Trebuie organizate conferințe trimestriale cu colaboratorii și asigurată o anumită ritmicitate în pregătirea și prezentarea spectacolelor, fiind de dorit ca într-o stagiune să aibă loc cel puțin două spectacole.

Nu ducem lipsă de elemente actoricești talentate dar e necesar ca acestea să lupte pentru o permanentă ridicare a calificării lor profesionale. În această privință se va elabora un întreg program de măsuri: se vor organiza cursuri cu caracter ideologic și de ridicare a nivelului general de cultură. Se vor prilejui actorilor de la estradă spectacole de teatru gratuite, în avanpremieră.

O problemă deosebit de importantă este aceea a educației și eticii comuniste. Teatrele au datoria să lupte pentru stîrpirea moralei burgheze, pentru instaurarea unei morale comuniste. Este necesar să se organizeze în cadrul asociației oamenilor de artă, cenacle cu discuții și dezbateri asupra celor mai de seamă probleme de artă.

Avem datoria să realizăm economii, în toate compartimentele de activitate.

Actorii de la Estradă sînt chemați să sprijine și mai eficient mișcarea artistică de amatori. Este necesar ca Sfaturile Populare să-și sporească grija pentru a contribui și mai substanțial la buna desfășurare a muncii teatrelor.

Critica are menirea să îndrumeze cu competență și căldură manifestările acestui gen.

Ținînd seama de toate cele arătate, avem convingerea că teatrele noastre de estradă vor păși către o mai înfloritoare activitate, demnă de epoca pe care o trăim.

Creația românească

Concertul pentru coarde de Paul Constantinescu

de DORU POPOVICI

In creația muzicală a veacului nostru observăm adesea noi genuri care își fac apariția, remarcîndu-se prin aceea că autorii simt nevoia ca mijloacele de expresie să fie folosite în scopul redării unei muzici mai expresive, mai sobre, mai concise, cu economie de mijloace. Această tendință poate fi considerată ca o reacție împotriva simfonismului neoromantic, caracterizat printr-o artă străbătută de subiectivismul artistului, sau uneori de un spirit pesimist, bolnăvicios, în forme componistice extinse, cu dezvoltări interminabile. Mulți compozitori contemporani au început să reia în opusurile lor vechiul stil de „concerto grosso" al muzicii preclasice, folosind însă, de obicei, o tehnică componistică evoluată corespunzător cerințelor vremii sub raport polifonic, armonic, ritmic și instrumental.

Acest neoclasicism este caracteristic pentru unele compoziții destinate orchestrei de cameră, cum ar fi de pildă la Hindemith, Serghei Prokofiev (Simfonia clasică), precum și la alți autori de seamă. Alți compozitori caută să obțină o sinteză între formele polifonice și formele de o natură predominant armonică ; Concertul pentru orchestră, Divertismentul pentru coarde, Muzica pentru coarde, celestă și percuție de Bartók, Concertul pentru orchestră de Lutoslawski, Concertul pentru cameră de Berg, Concertul pentru pian, coarde, trompetă de Șostakovici, Simfonia a II-a de Honegger, concertele de Petrassi, Guedini, Dala Piccola, pot fi citate ca exemple pentru această direcție.

La noi în țară putem constata același interesant fenomen. Sigismund Toduță, alături de trei simfonii în care continuă cu personalitatea sa firul neoromanticilor, creează un Concert pentru coarde, ce caută să dezvolte tematica cîntecului popular în formele polifonice folosite de Corelli, Vivaldi, Frescobaldi, conturînd o muzică robustă, luminoasă. Aurel Stroe compune și el un Concert pentru coarde într-un limbaj original, expresiv, evoluat, în care vom întîlni atît elemente polifonice cît și unele monodice inspirate din „rubato"-ul cîntecului popular. Ovidiu Varga preia în chip valoros unele trăsături de stil ale neoclasicismului contemporan, în Concertul său pentru coarde și percuție. Anatol Vieru se exprimă de asemeni cu mijloace de expresie noi într-un spirit concis în inspiratul său Concert pentru orchestră. Paul Constantinescu părăsește pentru un moment genul dramatic, îndreptîndu-și atenția spre o muzică destinată orchestrei de coarde. Recent, Tudor Ciortea a scris un Concert pentru coarde care reprezintă un pas înainte în evoluția compozitorului. Dar exemplul poate cel mai grăitor îl constituie Simfonia de cameră de George Enescu, o lucrare caracteristică pentru această nouă orientare, nu numai în muzica românească dar și în muzica contemporană universală. La compozitorii români și în general la compozitorii care păstrează legătura cu folclorul, această muzică cu tendințe înnoitoare, fie că poartă titlul de concert, fie că poartă titlul de simfonie de cameră, de divertisment, de partită, simfonie concertantă, ni se prezintă mai puțin abstractă, prin faptul că esența melodică populară imprimă discului muzical un caracter mai accesibil, un conținut uman, o prospețime și un pronunțat dinamism. Uneori această muzică devine larg accesibilă ca în cazul Divertismentului de coarde de Bartók, Concertului pentru pian, trompetă și coarde de Șostakovici sau Concertului de coarde de Paul Constantinescu și exemplele în acest sens pot continua.

Concertul de coarde a fost compus în anul 1947, inițial pentru o formație de cvartet de coarde și a fost instrumentat după cîțiva ani în versiunea de concert pentru orchestră de coarde. Sub această formă el și-a cîștigat o largă popularitate la noi în țară și ne-a reprezentat în repetate rînduri și peste hotare.

Concertul pentru orchestră de coarde are trei părți : un Allegro, un Andante apassionato și un Rondo (presto). Perfect echilibrate ca stil și dimensiuni, ele reflectă o sete de viață robustă în părțile extreme și o meditație care ne introduce într-o lume de vis ce nu exclude unele accente dramatice, în secțiunea lentă. Prima parte poartă amprentele tradiționalei forme de sonată. La început viola și violoncelul intonează cu pasiune o temă de un colorit popular trecut prin filiera unui mod cromatic alcătuit în întregime prin înlănțuirea intervalului semiton-ton. Este interesant că acest mod este utilizat pe o scară largă de la Rimski Korsakov, Scriabin, pînă la autori contemporani ca Bartók și Messiaen. Rimski Korsakov îi dă un colorit oriental folosindu-l ca element de culoare, în paginile operei „Legenda orașului nevăzut Kitej". La Scriabin, el

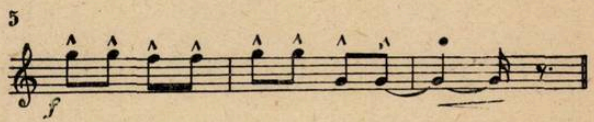
determină o armonie nouă, cu un accentuat neastîmpăr tonal, explicabil și prin faptul că autorul nu pornește de la o concepție melodică. Messiaen îl folosește foarte mult oscilînd între do, mi bemol, fa diez, la, care devin un fel de poli tonali. Paul Constantinescu îl interpretează armonic în mod diferit, ca urmare a faptului că acest mod derivă în cazul său, din melosul popular. „Polii" în jurul cărora gravitează compozitorul romîn sînt do diez, mi, sol, si bemol, în acest sens tonalitățile îndepărtate ce ne apar (do diez minor, mi minor, sol minor, si bemol minor) aduc note străine de mod, dînd mai multă variație climatului melodic.

Această temă se desfășoară plină de energie într-un climat de optimism ; în această expunere tema și acompaniamentul se plimbă prin mai multe compartimente ale orchestrei de coarde, alcătuind în acest fel și o figurație polifonică. Tema a doua apare într-o pseudo expunere în 3/4 trecînd după patru măsuri la adevărata expunere în 2/4. Aceasta ni se înfățișează plină de cantabilitate cu o splendidă și interesantă linie melodică. Este caracteristică alunecarea spre „re" cu totul neașteptată.

Tema e reluată de violonceli și viole trecînd în mod firesc spre o altă secțiune modală, diatonică de data aceasta.

În muzica lui Paul Constantinescu, modulația în cadrul temei expuse este specifică, înlăturînd platitudinea unui anumit schematism armonic. prezentă adesea în lucrările altor compozitori. Dezvoltarea este de o factură clasică. Spre deosebire de expoziție, în care cele două elemente ale temei secunde se succed, în repriză ele ne sînt înfățișate simultan, într-o interesantă expunere polifonică. Coda aduce elementele dinamice ale expoziției și dezvoltării încheind cu virtuozitate prima parte, sugerîndu-ne un colorit viu, revenind la atmosfera optimistă de la începutul lucrării. Partea a doua „Intermezzo" începe cu o introducere care ne transmite o notă elegiacă. Ideea întîi este expusă la unison, avînd la bază un motiv de baladă.

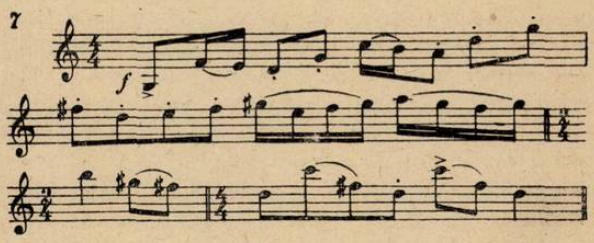
A doua idee



de o mare autenticitate, tipică climatului melodic al diatonismului cîntecului popular romînesc, aduce un contrast ca apoi să reapară ideea inițială foarte melismatică și mult mai extinsă, printr-o respirație amplă care îi accentuează caracterul meditativ. O idee mediană îi urmează cu nuanța pe care o indică autorul în partitură „nostalgico". Ostinato-ul viorilor este într-adevăr foarte inspirat, lăsînd ca printr-o ceață violoncelii să expună o melodie cu contur modal.

Un element ritmic derivat din exemplul 5 continuă secțiunea mediană, cu o desfășurare polifonică, aducînd un ușor accent dramatic, întreruptă de o creștere și soloul tînguitor al primei violine. Reapare aceeași atmosferă de baladă care încheie acest expresiv andante meditativ.

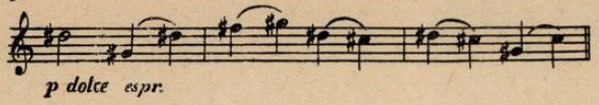
Finalul este un Rondo în care admirăm refrenul foarte interesant în ambitusul său melodic, prin prezența septimei



dar și prin ritmica antrenantă. O punte mai puțin penetrantă ne introduce spre o altă idee nu prea contrastantă față de prima.

În timp ce refrenul avea un pronunțat caracter de dans grotesc, cupletul următor introduce în rondo un umor specific compozitorului, înclinat adesea spre glumă. După acest moment vesel, reapare energica idee inițială, schimbată prin transpoziția pe alte trepte, un procedeu ingenios, foarte indicat de data aceasta. Ritmica antrenantă a dansului e preluată pe nesimțite de o melodie contrastantă, de o natură lirică, plină de poezie, cu intonații de colind, îmbrăcată în haina polifonică a unui canon la trei voci.

9



Acest canon este continuat printr-o melodie de o expresie generoasă a violoncelilor și contrabasilor ca aceeași idee lirică să reapară mai figurată în expunerea ei. După o creștere puternică, bine realizată, ni se înfățișează din nou ideea principală a rondo-ului. În cele din urmă, ultima apariție a refrenului ne conduce spre o codă foarte dinamică, amintind aceeași înclinație către o muzică energică, robustă, optimistă ca și în prima parte.

Concluzii : Concertul pentru coarde constituie un punct culminant în muzica simfonică a lui Paul Constantinescu. El este rezultatul unei evoluții firești pornită de la lucrările sale de tinerețe : Suita pentru orchestră, Tripticul simfonic, Sonatina pentru vioară și pian, muzica baletului Nuntă în Carpați etc. Paul Constantinescu se bazează în cantilena sa pe cîntecul popular, folosind de cele mai multe ori „citate". Reprezentant de frunte al muzicii noastre el a studiat foarte intens folclorul, atît prin prisma cîntecului mai vechi de o natură modală, cî și prin aceea a cîntecului modern, legat de major minorul occidental. Marele merit al compozitorului constă în faptul că a reușit să unifice în melosul expresiv pe care îl întrebuințează tematica bogată a diverselor genuri folclorice, din toate regiunile patriei, într-un tot unitar, creînd în acest fel o mare varietate melodico-armonică.

Armonia autorului are de cele mai multe ori un colorit modal. Proprie compozitorului este respectarea caracteristicilor modului respectiv ; acest fenomen poate fi urmărit nu numai la melodiile încadrate în modurile vechi (doric, frigic, lidic, mixolidic, locric) dar și în moduri mai aparte cu trăsături cromatice. Ceea ce îi reușește artistului este înlăturarea platitudinii, monotoniei, prin folosirea unor procedee ingenioase cum ar fi modulația în cadrul temei expuse, transpunerea pe alte trepte, polimodalismul, ce dă muzicii sale o mare tensiune. Este interesantă și politonalitatea prezentă în armonia compozitorului ; spre deosebire de maestrul său Mihail Jora, Paul Constantinescu o folosește cu o nuanță mai puțin acidă, ca un element de culoare și nu atît de expresie. Două exemple caracteristice pentru deosebirea pe care o facem mai sus sînt : liedul „Proză" de Mihail Jora și muzica cu elemente politonale din baletul „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu. O altă însușire a conceptului armonic al compozitorului este fuga de atonalitate ; artistul nu înlătură funcționalitatea nici în cazul redării unor tablouri lugubre, nici în momente de mare încordare. Paul Constantinescu nu este un polifonist ; chiar cînd încearcă împletiri contrapunctice acestea ni se înfățișează mai mult ca elemente armonice figurative. Orchestrația se bazează pe o mare simplicitate, autorul folosește sonorități masive (de pildă în părțile extreme ale acestui concert), strălucitoare, mai rar vom întîlni sonorități transparente cu împerecheri de timbre rafinate.

Ritmica lui Paul Constantinescu este mai mult pregnantă decît variată. De cele mai multe ori ea își trage originea din acele dansuri populare, în care se simte puternic o muzică măsurată, cu accente periodice. Prin aceasta, el este foarte depărtat de sistemul ritmic bazat pe parlando rubato al lui George Enescu, sau de ritmul liber variat din liedul și baletul jorian.

Această lucrare, ca și alte compoziții ale lui Paul Constantinescu ni se prezintă sub forma unei meditații lirice, încadrate între două tablouri, care deschid viziunea omului victorios asupra forțelor obscure care îl înconjoară. Paul Constantinescu înalță mai în toate lucrările sale un imn omului simplu, care în cele mai tragice momente găsește rezolvarea prin încrederea în sine și în viitorul său fericit.

În ultimul timp, la noi în țară apar un număr din ce în ce mai mare de compoziții simfonice concise, cu o muzică bogată în expresie. Ele reflectă intensele preocupări ale creatorilor noștri pentru obținerea unei arte strîns legate de specificul epocii în care trăim. Este îmbucurător faptul că unele din ele, cum ar fi de pildă concertul de coarde de Paul Constantinescu, au obținut succese și peste hotare dovedind progresul artei noastre componistice pe drumul realismului socialist, originalitatea și expresivitatea ei.

DISCUȚII

Probleme ale școlii noastre de canto

de GEORGE IONESCU

Bogat în talente artistice vocale, poporul nostru a stat mulți ani sub influența aproape totală a școlilor străine de canto și în special a școlii italiene și a celei franceze. În aceste condiții nu e de mirare că tendințele de adaptare la specificul limbii și cîntecului nostru romînesc, orientarea către un repertoriu național s-au manifestat sporadic și îndeosebi în ultimele decenii atît în pedagogie cît și în arta noastră interpretativă.

În a doua jumătate a secolului trecut și în cea dintîi a secolului nostru cîntărețe și cîntăreți romîni de talent au realizat cariere strălucitoare dincolo de hotarele țării și chiar pe scenele celor mai însemnate teatre muzicale din lume. Chiar și acest fapt dovedește inexistența în trecut a unei școli de canto axată pe specificul limbii și folclorului național și influența predominantă a unor școli și principii pedagogice străine în formarea interpreților noștri vocali.

Multă vreme după 1864, anul înființării concomitente, la Iași și București, a primelor Conservatoare de muzică, n-au existat în țara noastră condiții favorabile pentru dezvoltarea unei pedagogii științifice a cîntului vocal. Această situație s-a menținut în pofida strădaniilor unor muzicieni reprezentativi și progresiști ca George Stephănescu și ea își află explicația în indiferența claselor stăpînitoare burghezo-moșierești față de problema înfiripării și înfloririi unei arte și culturi muzicale naționale.

Condițiile obiective pentru cultivarea talentelor vocale au fost create la noi în țară abea după instituirea puterii populare, în anii consolidării și înfloririi *regimului democrat-popular*.

În trecut, tinerii care posedau calități vocale și dispuneau de mijloace materiale plecau din țară ca să studieze în Italia, Franța și Germania. Cei ce se înapoiau în țară aduceau, în cel mai bun caz, concepțiile școlii vocale a profesorului cu care au studiat, un mănunchi de principii care constituia în genere copia a cîte unui cîntăreț sau pedagog vocal străin.

Ajunși în țară, fie în particular fie încadrați în școlile noastre, transmiteau elevilor ceea ce învățaseră și specificul vocal propriu. Metoda fiind foarte personală iar elementele de educat foarte diferite, asemenea împrejurări concurau ca educația acestor voci să nu ajungă la un rezultat satisfăcător. Subliniem că *despre o unitate de concepție în școala noastră vocală nu putea fi vorba.* Împotriva acestei stări de lucruri s-au ridicat personalități de seamă ale vieții noastre muzicale din trecut. Căci ce trăsătură de unire putea să fie între școala lui Gallea ori a lui Silvestru Pascual, de pildă, două figuri originale de „profesori" de la Iași, unul originar din Malta celălalt din Spania, care „în jurul anului 1850 mergeau — povestește Radu Rosetti *) — prin casele boierilor, atît la Iași cît și pe la moșiile din Moldova, predînd lecții de cînt..." „Metoda" unor asemenea trubaduri ai învățămîntului, nu numai că nu avea nici o bază comună dar ei urmăreau îndeosebi scopuri mercantile. Îndrumări scrise apăreau uneori, ce-i drept, dar aveau un caracter empiric. Sînt elocvente în acest sens rîndurile de mai jos privind calitatea vocilor așa cum sînt înscrise în manualul de teorie al lui Vissarion:

„Soprano este vociu mai subțiraticu, fetiu, iar alto un vociu mai grossu și bărbîtelu..."

Deși, cum s-a arătat în București ia ființă Conservatorul de muzică încă la 1864, despre o metodă de canto propriu-zisă, tipărită, nu putea fi vorba, ci doar de îndrumările orale ale profesorilor respectivi. Abia în 1870 apare la Iași „Prima metodă de canto pentru toate vocile, compusă pentru Tinerimea studioasă", de Pietro Mezzetti, profesor la Conservator. Mezzetti încearcă să se desprindă de empirismul care stăpînea învățămîntul vocal în epoca aceea, căutînd să-i dea, în măsura posibilului, o bază științifică.

Nu am putea trece cu vederea, desigur, aici „Cursul practic de muzică vocală pentru uzul gimnaziilor, școlilor normale etc." de Gavriil Musicescu, care apare la 1877. Dar cel care s-a ocupat cu multă stăruință de organizarea pe baze superioare a unui învățămînt vocal în țara noastră, în măsură să satisfacă exigențele impuse de muzica și de specificul graiului nostru, este profesorul și compozitorul George Stephănescu. Fiind profesor la Conservatorul din București, el scria încă din anul 1895 în introducerea lucrării sale „Despre mecanismul vocal": „Este timpul ca toți aceia cari și-au luat sarcina de a răspîndi această frumoasă artă (muzica vocală), să se convingă de absurditatea învățării alfabetului muzical *fără oarecari noțiuni anterioare de cînt.* Rezultatele acestui greșit sistem s-au simțit în toate țările civilizate și mai ales în Italia, patria cîntului, de cînd s-au desființat vechile și celebrele școli de cînt. *La noi, unde nici nu avem o tradiție în materie de cînt, este și mai rău.* În loc ca școlile publice și private să fie niște pepiniere unde vocile deosebite, cel puțin să se poată arăta, iar cele mediocre dezvolta, din contra, cu modul actual de predare, cele mai bune voci, dacă nu s-au ruinat cu desăvîrșire, totuși au contractat defecte aproape incurabile. Și cum poate fi altfel? Profe-

*) Radu Rosetti: „Amintiri din Copilărie". 1925 pag. 11.

sorii însărcinați de a preda primele cunoștințe muzicale, în mare parte n-au cunoștință de mecanismul vocal, iar puținii care mai pricep ceva, fie din neglijență sau alte cauze, nu caută ca elevul să prindă decît oarecum intonația și măsura și puțin le pasă de modul cum cîntă".

Iar mai departe, George Stephănescu arată că *baza studiilor vocale introduse oficial în Conservator a constituit-o școala italiană* pe care o socotește drept „singura bună" : „De 23 ani de cînd mi s-a încredințat cursul de cînt la Conservator, pe cît m-au iertat puterile, m-am silit a forma elevi *după tradițiile vechei școli italiene, singura bună, ținînd însă totodată seama de progresele făcute mai cu seamă în cîntul dramatic, de celelalte școli*".

Introducerea la lucrarea sa mai cuprinde și aprecieri asupra *condițiilor vitrege oferite pe acea vreme în țara noastră* pentru studiul cîntului : „Într-o țară însă ca a noastră, unde bunul gust muzical este prea puțin răspîndit, unde elevii dotați, *cari mai toți sînt fără mijloace,* nu au un internat unde să-și poate căpăta o educație vocală serioasă, sau cel puțin un mic ajutor, ca să nu fie obligați a-și strica vocile pe la coruri sau a-și lua alte funcțiuni, *la noi, cursul de la Conservator nu este suficient*".

Despre lipsa oricărui viitor pentru tinerii cîntăreți el scria „Dacă mai adaugăm pe lîngă acestea și faptul că, puținii elevi care se destină cîntului, *nu au în țară mai nici o perspectivă,* lesne se va putea înțelege de ce rezultatele nu sînt așa cum trebuie să fie".

George Stephănescu, prin lucrarea sa, încă în 1895, a vrut să arate cum ar trebui să fie școala noastră vocală, exprimîndu-și speranța „unui viitor mai bun". Astfel, el apare și ca unul din primii noștri teoreticieni vocali anunțînd cu această ocazie și scopul lucrării, explicînd că a întocmit acel mic „Tratat de mecanism vocal" „pentru ca elevii care nu cunosc alte limbi străine și care se destină cîntului sau profesoratului, să poată avea un povățuitor în studiile precum și în modul de predare al cîntului".

S-a inspirat, după cum singur afirmă, din „toate metodele atît vechi cît și noi", extrăgînd din ele „aceea ce o practică de mulți ani i-a dovedit că e adevărat și util", adăugînd și învățămintele practicii personale.

Inițiativa lui George Stephănescu a rămas, din opacitatea și lipsa de sprijin a oficialității, fără un răsunet deosebit în școala noastră de cînt.

Ulterior alte lucrări privind problemele cîntului au mai văzut lumina tiparului *).

Ecoul acestor lucrări nu a fost însă prea mare, cu toate eforturile respectivilor autori. Fapt este că un spirit antiștiințific, refractar oricăror înnoiri, rutina și empirismul, disputele dintre cîntăreți și profesorii de cînt, indiferența totală din partea forurilor de stat față de aceste probleme au ținut în loc școala noastră vocală. Erau atîtea școli de canto cîți profesori și cîntăreți.

* * *

Cu toate acestea, o pleiadă de cîntăreți romîni au desfășurat o adevărată bătălie pentru ridicarea artei lirice romîne pe un piedestal și la nivel european, pentru înființarea Operei romîne și pentru descătușarea treptată de sub influența școlilor vocale străine.

Prin strădania lor, cîntul în limba romînă începe să fie promovat din ce în ce mai mult, iar odată cu spectacolele de operă și operetă în limba noastră și cu cîntăreți romîni, putem spune că începe să se închege școala noastră romînească de cînt, cu toate lipsurile inerente unor epoci și regimuri politice în care nu i se acorda nici pe departe importanța și sprijinul cuvenit.

Multă vreme n-au existat în Romînia feudalo-capitalistă instituții de artă cu spectacole permanente. Această stare de înapoiere culturală și artistică oglindind lipsa de înțelegere și indiferența față de artă și artist a claselor stăpînitoare a determinat plecarea peste hotare a unor interpreți lirici excepționali, care nu-și puteau găsi nici o utilizare în țară.

Un exemplu în această privință este vestita soprană Hariclea Hartulary Darclée, pentru care Puccini a scris opera „Tosca" iar Catalani opera „Wally". Succesele și celebritatea dobîndită de ea constituie o mîndrie a poporului nostru.

Hariclea Darclée avea o culoare vocală deosebit de frumoasă, o remarcabilă extensiune a ambitus-ului (trei octave) și un joc scenic de mare expresivitate.

Se cuvine să mai citățm o seamă de figuri de mari cîntăreți ca tenorul Giovanni Dumitrescu și Grigore Gabrielescu, soprana dramatică Elena Teodorini, tenorul Ion Băjenaru, baritonul Dimitrie Popovici-Bayreuth, tenorul Traian Grozăvescu ș.a.

Discurile rămase mărturie a carierei marii noastre cîntărețe Florica Cristoforeanu ne spun prea puțin despre personalitatea acestei valoroase interprete. Cu o voce de mare întindere fiind în posesia unei bune școli vocale, dotată cu o siguranță și rezistență deosebită, a izbutit să-și asimileze un repertoriu excepțional cîntînd de la ope-

*) *1886 George Mugur :* „Metoda pentru ușoara învățătură a cîntului urmat de o serie de cîntecele pentru uzul pensioanelor."

1890 George Brătianu : „Exerciții practice și studii melodice pentru învățămîntul muzicii vocale lucrate conform programei școalelor secundare de ambele sexe."

1895 George Ștefănescu : „Despre mecanismul vocal."

1901 St. Nanulescu : „Curs practic de muzică vocală pentru uzul școlilor secundare de ambele sexe."

1902 Vasculescu : „Noțiuni generale de muzică vocală."

1911 C. M. Cordoneanu : „Metodul scriptosonic pentru studiul muzicei vocale în școlile secundare de băeți și fete, curs superior."

1918 Elena Teodorini : (publică la Rio de Janeiro) „A arte de canto e sua aprendizace."

1922 Georgescu Ion : „Rolul emisiunei în mecanismul vocal."

1935 Dr. Buzoianu și Cotul : „Vocea și igiena vocală".

1939 Ioan M. Georgescu : „Principii originale în muzica vocală de curs secundar, băeți și fete" (Craiova).

...Otto Aheuer (Timișoara) „Über Ausbildung der Stimme zum Kunstgesang."

rete și opera comică de stil „buf" pînă la opere „seria".

În 1928 această excelentă cîntăreață a interpretat la „Scala" din Milano, într-un spectacol dirijat de Toscanini, rolul principal din opera „Carmen" și puțin mai tîrziu a interpretat rolul Salomeei din opera cu același titlu a lui Richard Strauss într-un spectacol condus chiar de autor. Repertoriul său cuprindea opere variate ca stil printre care „Cio-Cio-San" și „Fedora" (în care a avut ca partener pe celebrul tenor Pertile), „Tosca", „André Chenier", „Boema", „Freischütz", „Cavaleria rusticană", „Fata din Vest", „Parsifal", „Tristan și Isolda", „Manon" și „Werther".

În perioada dintre cele două războaie mondiale unii artiști lirici s-au manifestat cu egal succes în interpretare ca și în pedagogie și chiar în regie. Un exemplu în această privință a fost Constantin Pavel, fost tenor la opera din Cluj, unul dintre fondatorii acesteia. El s-a dedicat profesoratului de canto și regiei de operă, formînd și îndrumînd unele dintre cele mai valoroase elemente ale operelor noastre. Printre elevii săi de valoare au fost Traian Grozăvescu, Dinu Bădescu, Nicu Apostolescu, Tomel Spătaru, Ion Tudoran, Ion Puican, Viorel Chicideanu, Gogu Simionescu, Constantin Ujeicu, Mimi Nestorescu, Aca de Barbu, Ana Rosza-Vasiliu, Lya Pop.

Baritonul Grigore Teodorescu, una din vocile cele mai dramatice de bariton, de o deosebită putere, alături de Jean Atanasiu, de aceeași calitate și poate în unele privințe superior, au fost multă vreme susținătorii principali ai Operei noastre. Cultivîndu-și prețiosul lor material vocal atît în țară cît și în străinătate ei și-au pus toată energia și talentul în serviciul ridicării artei lirice în țara noastră. Imprimările pe discuri ale lui Jean Atanasiu au servit multor tineri din generațiile de după el, pentru a-și da seama, atît de școala sa vocală, puterea vocii sale, cît și de interpretările sale.

De numele lui George Folescu este legat îndeosebi interpretarea cîntecului nostru popular; el i-a dat o tălmăcire putem spune ideală, bazîndu-se pe vocea sa frumoasă de o excelentă tehnică vocală și mai ales pe dragostea sa fierbinte pentru popor. Masiv, de neîntrecut în interpretarea rolurilor dramatice (de la Mefisto din „Faust" pînă la Ion din „Năpasta" și mai ales Boris din „Boris Godunov), G. Folescu s-a dovedit a fi nu numai un mare interpret ci și unul dintre profesorii de canto cu o puternică personalitate.

Mulți tineri își pot pune întrebarea, cum au izbutit în cariera lor acești reprezentanți de neuitat ai cîntului nostru, ai școlii vocale românești?

Nici unuia din ei nu i-a fost suficient talentul, vocea cu care s-a născut. Cu toții au știut să muncească, să studieze cu o perseverență demnă de luat ca exemplu pentru a servi arta și poporul lor.

Sărbătorit de curînd pentru a 75-a aniversare și pentru 60 de ani de carieră artistică și distins cu titlul de „artist al poporului", George Niculescu-Băsu ne-a servit și ne servește drept model de muncă stăruitoare și dăruire pentru arta vocală. Acest artist a interpretat de-a lungul carierei sale un vast repertoriu, de la operetă, opera comică și drama muzicală pînă la cîntecul popular, manifestîndu-se în același timp în concerte, la radio și televiziune.

Orașul Sibiu adăpostește astăzi pe una din cele mai bune interprete ale cîntecului popular romînesc, mai ales a celui ardelenesc, soprana și profesoara de cînt Lucia Cosma. Dragostea pentru cîntecul popular a transmis-o și elevelor sale atît la Conservatorul din București în perioada în care a profesat, cît și la Școala populară de artă din Sibiu, unde a activat pînă nu de mult, cu rezultate excepționale.

*
* *

Anii de transformări ce au urmat eliberării și mai ales ultimii ani, după Festivalul Internațional al tineretului și studenților de la București din 1953, marchează în istoria cîntului nostru progresul calitativ și cantitativ cel mai important de pînă acum.

Succesele tinerilor noștri cîntăreți, în majoritate studenți sau proaspeți absolvenți ai Conservatorului, sînt mărturia cea mai grăitoare a străduințelor depuse de forurile superioare de învățămînt și cultură din țara noastră precum și de conducerea conservatoarelor și catedrelor de canto.

*
* *

Privind frumoasele rezultate practice, este desigur firească întrebarea: școala noastră de cînt a ajuns oare în situația de a sta pe propriile-i picioare, a izbutit să-și precizeze un drum propriu, specific, corespunzător cerințelor actuale? Nefăcînd abstracție de lipsurile ce se manifestă încă în acest domeniu, putem răspunde afirmativ.

Revoluția culturală în plină desfășurare în țara noastră nu putea să rămînă fără ecou și în ce privește dezvoltarea artei cîntului. Pînă acum cîțiva ani, cînd prin îndrumarea Ministerului Învățămîntului și Culturii, catedrele noastre de canto și-au reorganizat munca străduindu-se să stabilească o bază unică, științifică, pedagogiei noastre vocale, nu putem spune că am avut un sistem precis de formare, de educare a cîntăreților. Azi, reușim să descoperim lipsurile existente în problemele ce privesc teoria și metodica vocală și putem lua și măsuri imediate.

Școala noastră de cînt a atins, cu evidență, un remarcabil nivel artistic pe care-l confirmă majoritatea tinerelor talente care s-au ridicat mai ales în ultimii ani, precum și cei mai buni dintre artiștii noștri lirici, consacrați. Așa încît putem să sperăm că o metodă ridicată, avansată de educație își deschide drum, înlăturînd în mare parte empirismul și rutina care ne țineau în loc. Una din principalele caracteristici ale școlii noastre

vocale este în primul rînd preocuparea pentru *stabilirea unei baze unice științifice* în metodica noastră vocală. În acest scop, activitatea științifică din cadrul catedrelor de canto pe de o parte, precum și unele cursuri teoretico-practice predate studenților cîntăreți, tind să înlăture caracterul neștiințific din trecut. Astfel, odată cu reorganizarea catedrelor de cînt din conservatoare au fost introduse pentru prima oară în învățămîntul nostru muzical, un număr de cursuri teoretico-practice de o foarte mare importanță pentru aprofundarea înțelegerii problemelor tehnico interpretative ale artei lirice.

Din anul 1953, studenții anului I Canto al Conservatorului își însușesc noțiuni științifice esențiale în legătură cu problemele de anatomie, fiziologie și patologie ale organului vocal, probleme de fonetică aplicate la cînt, probleme de igiena vocii pentru ca ajunși în anul al IV-lea să urmeze cursul de „Metodica predării cîntului", la care să capete noțiuni despre istoria și teoria artei vocale mondiale și romînești, precum și principiile de bază ale predării cîntului. Ei pot folosi astfel mai competent cele mai bune tradiții ale diverselor școli de canto.

Este util să arătăm însă, aci, și unele lipsuri existente în școala noastră vocală din care subliniem următoarele :

1) Mai există încă mulți cîntăreți și profesori care folosesc, în metoda lor de studiu, o emisiune vocală exagerat sombrată (întunecată) imprimînd organului vocal o funcționare tocmai contrarie celei fiziologice : baza limbii se retrage înapoi, faringele se contractează reducînd cavitatea bucofaringiană (cu rol de rezonator și amplificator), diminuînd totodată puterea sunetului, trimiterea vocii în sală. Pentru a compensa aceste insuficiențe, cîntărețul se simte obligat să ceară glotei un supliment de energie, un efort prin contracție, care dă pentru un moment un sunet mai intens datorită unei mari presiuni de suflu. Acest efort și contractare cresc progresiv, dinspre grav spre acut, în dauna calității vocii și rezistenței organului vocal. Mulți cîntăreți mai folosesc emisiunea guturală.

Toate acestea constituie așa-numitele „trucuri" ale cîntăreților, dar care duc la o stare de efort muscular generalizată, însoțită de crisparea mișcărilor corpului cîntărețului, la oboseala corzilor contractate, la asprimea suflului respirator, deci a vocii, la trimiterea vocii micșorată și, de asemenea, la neinteligibilitatea textului, în timp ce fața și gîtul se înroșesc, iar venele se umflă (în timpul cîntului).

2) Există cîntăreți și pedagogi care nu folosesc în studiile lor rezonanța facială (favorizată de sinusurile maxilare frontale, și care comunică cu cavitatea nazală), nu studiază fiziologic poziția și mișcările limbii și vălului palatin — organe de articulație principale, care în timpul cîntului, în stare sănătoasă se mișcă invers, jucînd astfel un deosebit rol atît în emisiune cît și în articulația consoanelor.

Limba, prin modificările sale de formă, prin mobilitatea sa, poate umple tot faringele, reducîndu-l complet, sau îl poate degaja dîndu-i cel mai mare volum și aceasta, bineînțeles în legătură cu vălul palatin și laringele. Rolul capital pe care-l joacă în fonație este de necontestat, mișcările sale determinînd modul de emisiune. Aceasta o subliniem cu atît mai mult cu cît există cîntăreți care în felul lor au făcut o carieră și care susțin nefondat tocmai contrariul, inducînd în eroare numeroși tineri.

Mișcările limbii depinzînd de voință, putem deci ca prin ele să reglăm în mod voluntar emisiunea. Astfel, cu cît baza limbii se retrage și acoperă laringele, cu atît sunetul este sombrat, lăsat pe piept sau gutural (după expresiile cîntăreților). Și cu cît baza limbii este lăsată liber spre înainte, cu vîrful etalat spre dinții de jos, cu atît sunetul este mai liber, rotund și clar.

În legătură cu această problemă și pentru rezolvarea ei, unii profesori nu folosesc educarea treptată a voinței pentru ca elevul să stăpînească limba în toate împrejurările în cînt ci intervin cu linguri, bețe, aparate speciale (!) cu care încearcă să obișnuiască limba să stea „cum trebuie" (în înțelesul lor). Folosirea acestor mijloace provoacă respectivilor elevi senzații de vomitat, spasmuri respiratorii și faringo-laringiene, dîndu-le o voce cavernoasă. Limbii i se impune în acest fel o poziție nefirească realizată prin contractare-crispare.

3) O defecțiune aproape generală, care dăinuiește în școala noastră de canto, este cîntul fals, în care se complac chiar și unii din cîntăreții noștri de frunte. Se spune că acest cînt este cauzat de o oboseală, de starea sănătății corzilor vocale, auz etc. Noi credem că în primul rînd este vorba de anumite defecte de emisiune, care determină cîntul fals aproape totdeauna pe aceleași sunete și în aceleași condiții muzicale. O reeducare funcțională respiratorie și îmbinarea unei emisiuni fiziologice cu o articulație sprijinită pe principii fonetice, este în măsură să aducă rezolvarea imediată a acestei probleme.

4) Uneori se ignoră ajutorul pe care-l poate da un studiu științific al mecanismului vocal.

Un exemplu : dacă ne-am referi numai la problema esențială în tehnica vocală, respirația, ne-am da seama cît de mulți sînt cei complet nelămuriți asupra ei, am observa că se predă după „metode" bizare ca : „lovituri cu pumnul în abdomen pentru ca elevul... să susțină sunetul, sprijinirea cu mîinile de cîte o mobilă și ridicarea ei ; respirații claviculare, respirații exagerat — abdominale, în care diafragma este chemată să efectueze un lucru exagerat, ceea ce duce uneori la deplasarea unor organe din abdomen (ficat, rinichi, splină etc...) provocîndu-le tulburări.

Toate acestea ar putea fi evitate prin studierea și aplicarea respirației costo-diafragmatice, tipul de respirație cel mai complet, cel care este conform atît celor mai bune tradiții cît și principiilor științifice.

(va urma)

UNIVERSITATE MUZICALĂ PENTRU CITITORI

Cîntecul şi dansul popular izvor al creaţiei muzicale

de MIRCEA CHIRIAC şi VASILE TOMESCU

Viaţa oamenilor a fost totdeauna izvorul nesecat din care s-a inspirat creaţia muzicală populară. În cîntecul şi dansul popular se oglindesc puternic cele mai adînci trăsături sufleteşti ale oamenilor. Cîntecele aparţinînd diferitelor popoare se adresează milioanelor de oameni fără a fi neapărat nevoie de traducerea cuvintelor pe care le poartă. Ele transmit direct ideile şi simţămintele înflăcărînd inimile ascultătorilor, ajutîndu-i să se apropie, să se înţeleagă. Muzica populară reprezintă nu numai pentru noi dar şi pentru oamenii din toate timpurile, surse de cunoaştere a vieţii, de o uimitoare adîncime şi bogăţie.

Pentru a înţelege modul în care creaţia muzicală cultă — scrisă de compozitori —, se sprijină pe muzica populară, subliniem mai întîi că aceeaşi legătură între creaţia folclorică şi creaţia cultă poate fi observată în domeniul literaturii. Se ştie că lucrări literare de seamă şi-au tras rădăcinile din bogatele comori folclorice. Astfel, monumentala dramă legendară Faust a lui Goethe este inspirată din legende populare ; de asemenea, multe din creaţiile unor maeştri ai realismului, scriitori legaţi puternic de viaţa oamenilor, cum sînt Tolstoi, Gogol, Puşkin, au fost inspirate din folclor. Dar literatura populară a fost un bogat cîmp de inspiraţie şi pentru lucrări muzicale de seamă cum sînt opera „Fidelio" de Beethoven, al cărei libret se bazează pe o povestire populară, poemul simfonic „O noapte pe Muntele Pleşuv" sau opera „Tîrgul din Sorocinsk" de Musorgski, inspirate din basmele ruse, cum este suita simfonică „Şeherezada" — întruchiparea prin muzică de către Rimski-Korsakov a unora din basmele orientale pline de farmec.

Tot astfel, compozitorii noştri au creat cîntece pe versuri populare, au transpus în muzică balade ca Toma Alimoş, Iancu Jianu, Mihu Copilul, Miorita ; s-au inspirat în balete şi lucrări pentru cor şi orchestră din basme şi legende populare. Ce determină oare pe creatorii artei culte să-şi plece adînc urechea către creaţia populară ? Acest fapt se explică prin aceea că arta populară, fie că este vorba de domeniul literar, ca de pildă poezia, basmele, legendele populare, fie că este vorba de domeniul muzical ca de pildă cîntece şi dansuri, oferă creatorilor artei culte posibilitatea de a cunoaşte trăsăturile sufleteşti ale poporului, precum şi felul specific de exprimare artistică a ideilor şi simţămintelor oamenilor din popor. Aceasta este cauza pentru care marii artişti, care şi-au iubit poporul s-au adresat cu o adîncă dragoste tezaurului folcloric, învăţînd din studierea acestuia să cunoască suferinţele şi bucuriile oamenilor din jurul lor, să le exprime în arta lor în aşa fel încît să fie înţeleşi de popor.

Combătînd părerile falsei ştiinţe burgheze care înţelege prin folclor numai creaţia populară ţărănească, privind cu dispreţ muzica populară orăşenească şi trecînd sub tăcere cîntecele de luptă ale clasei muncitoare, noua noastră cultură, pusă în slujba poporului, consideră pe drept cuvînt folclorul ca un gen cuprinzător din care fac parte toate creaţiile literare şi muzicale făurite de mase şi care exprimă lupta poporului pentru o viaţă mai bună, simţirea şi năzuinţele sale.

Cîntecele de luptă ale clasei muncitoare depăşesc limitele graniţelor şi însufleţesc pe oamenii muncii din lumea întreagă în avîntul lor revoluţionar pentru pace şi o viaţă luminoasă, liberă de exploatare.

Poporului nostru îi sînt scumpe cîntecele care au întărit pe fiii săi cei mai buni, comuniştii, în lupta lor revoluţionară, însufleţindu-ne şi astăzi pe drumul construirii socialismului.

În cele ce urmează vom arăta următoarele aspecte principale ale legăturii între creaţia muzicală populară şi cea cultă : 1) folclorul ca izvor de inspiraţie în ceea ce priveşte conţinutul operelor muzicale, sfera de viaţă pe care acestea o exprimă ; 2) folclorul ca bază a dezvoltării muzicii în ceea ce priveşte mijloacele de expresie.

Procesul dezvoltării muzicii de la primele forme şi genuri pînă la marile creaţii din zilele noastre este un proces îndelungat, de continuă prefacere şi îmbogăţire, atît în ce priveşte lumea de idei şi sentimente cît şi în ce priveşte modul de întruchipare a acestora.

Studiind cîntecul şi dansul popular, compozitorii nu numai că au cunoscut profund viaţa şi simţirea oamenilor, dar au deslusit şi rostul înalt al menirii lor, acela de a da glas prin artă ideilor înaintate din vremea lor. Urmînd exemplul cîntecului popular, multe din creaţiile culte au înflăcărat în luptă pe revoluţionarii francezi, care, către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, au zdrobit orînduirea feudală bazată pe ţinerea poporului în întuneric şi în cruntă exploatare. Astfel, alături de celebrul cîntec de luptă revoluţionară „Marseillesa" compus de un partizan al revoluţiei, alături de cîntece populare de luptă

cum este „Ça ira" luptătorii francezi pentru libertate au fost înflăcărați de multe creații de la cîntec pînă la lucrări mari pentru orchestra simfonică scrise de compozitori atașați revoluției. Tot astfel, coruri din operele lui Giuseppe Verdi, ca de exemplu vestitul cor din opera „Nabucodonosor", alături de cîntece revoluționare italiene, au însuflețit pe patrioții italieni în veacul trecut, în lupta pentru eliberarea țării lor. Un rol de seamă în trecutul eroic al poporului rus l-au avut, pe lîngă cîntecele revoluționare de masă, cîntecele create de compozitori printre care amintim „Dubinuşka" scris de Rimski-Korsakov. În Simfonia a XI-a denumită „1905", compozitorul sovietic Dmitri Şostakovici zugrăveşte în chip impresionant paginile zguduitoare ale revoluției ruse de la începutul veacului. Pentru a întruchipa cît mai veridic lupta maselor revoluționare împotriva țarismului asupritor, compozitorul folosește cîntece revoluționare autentice.

După pilda minunată a muzicii populare, multe din creațiile compozitorilor au cîntat frumusețile cuprinse în legendele popoarelor, așa cum a făcut compozitorul norvegian Edward Grieg, în suitele simfonice, în care se inspiră din lumea basmului nordic. Bazîndu-se pe comoara cîntecelor poporului ceh, compozitorul Smetana a făurit un număr de lucrări simfonice cuprinse în ciclul „Patria mea" în care zugrăveşte viu peisajul şi momente din istoria poporului său.

Inspirîndu-se din cîntecele care însoțeau pe haiduci în veacurile trecute în lupta împotriva asupririi boierești şi otomane, compozitorul Gheorghe Dumitrescu a zugrăvit artistic în oratoriul „Tudor Vladimirescu", lucrare de mare amploare, scrisă pentru soliști vocali, cor şi orchestră, răscoala lui Tudor Vladimirescu, măreață pagină a istoriei patriei noastre.

Dacă muzica populară a însemnat pentru compozitori un model de inspirație, un imbold de a se apropia de viață, de a o cînta în operele lor, ne explicăm de ce creațiile muzicale folclorice stau la baza naşterii şi dezvoltării muzicii naționale a oricărui popor. Trebuie să amintim faptul că orice literatură națională începe să se afirme prin culegerile de poezii populare, prin prelucrarea acestora, cum s-a întîmplat şi în cazul literaturii noastre, care a început prin contribuția de culegeri şi prelucrări ale poeziilor populare adusă de poeți şi scriitori ca Anton Pann, Vasile Alecsandri, George Coşbuc. Tot astfel, creația muzicală a oricărui popor se dezvoltă la început prin acțiunea de culegere şi prelucrare a cîntecelor şi dansurilor populare. Aşa s-a întîmplat de pildă cu muzica franceză, dezvoltată de generații de compozitori, pe baza creației cîntăreților populari, cunoscuți sub numele de trubaduri şi truveri, a străvechilor dansuri şi coruri populare, a reprezentațiilor muzicale satirice populare care biciuiau nedreptățile şi relele obiceiuri din viața socială. Tot astfel, pe muzica cîntăreților populari germani, pe corurile şi dansurile populare se sprijineau primele începuturi ale dezvoltării muzicii germane, după cum dansurile populare şi cîntecele de dragoste şi satirice italiene au stat la baza naşterii muzicii din această țară. Istoria înfloririi şcolii muzicale ruse este istoria luptei unui întreg şir de generații de muzicieni patrioți, pentru înfrîngerea influențelor străine de popor ce se încrucişau în Rusia țaristă îndeosebi pe la începutul veacului al XIX-lea. Cîntecul popular străbate cu putere creația lui Glinka, pe ale cărei temelii compozitorii din vestitul grup al celor cinci şi Ceaikovski au înălțat apoi mărețul edificiu al şcolii muzicale ruse.

Din cîntecul şi dansul popular au luat naştere rînd pe rînd muzicile naționale ale popoarelor nordice, Cehoslovaciei, Poloniei, Ungariei, Spaniei. În zilele noastre, cîntecul popular stă la baza dezvoltării muzicii realist-socialiste din țările lagărului socialist precum şi la baza dezvoltării creației compozitorilor progresişti din lumea întreagă.

Îmbogățind neîncetat conținutul muzicii culte, dînd exemplu acesteia de a se apropia de popor, cîntecul şi dansul popular au contribuit într-o măsură hotărîtoare la dezvoltarea mijloacelor de expresie ale acestui gen.

Urmărind de pildă dezvoltarea muzicii culte în ce priveşte formele de alcătuire, trebuie să subliniem, în primul rînd, originea populară a acestora. Astfel, de pildă, suita pe care s-au întemeiat apoi mai toate formele muzicii simfonice, nu era altceva la origine decît o înşiruire de cîntece şi dansuri populare pe una sau mai multe voci, transcrise mai tîrziu pentru instrumente. Un grup constînd dintr-o pereche de dansuri italiene străvechi, s-a îmbogățit apoi cu alte dansuri populare dînd naştere formei tradiționale a suitei, alcătuită din Allemanda — dans lent de origine germană, Couranta — dans de origine franceză, Sarabanda — dans de origine spaniolă, şi Giga — dans de origine irlandeză. Aceste tipuri de dansuri au fost apoi înmănunchiate de către compozitori astfel încît caracterul principal al fiecărui dans să prezinte întotdeauna o noutate, să aducă un contrast. La rîndul ei, muzica populară italiană a adus suitei dansuri ca : siciliana, tarantella, napolitana, muzica populară spaniolă a adus boleroul, muzica franceză a adus mai tîrziu rondo-ul, menuetul, gavota, cea germană ländler-ul din care a derivat valsul, marşul şi altele. Mai tîrziu, prin adoptarea ei de către şcolile muzicale naționale, suita a fost îmbogățită cu noi dansuri ale popoarelor cum sînt poloneza, mazurca, cracoviacul — statornicite în special în lucrările compozitorului Liszt —, gopak-ul, cazaciocul — în creațiile lui Musorgski, brîul, sîrba, hațegana — în creațiile compozitorilor Paul Constantinescu, Theodor Rogalski şi alții.

Lupta din ce în ce mai ascuțită care se contura în relațiile diferitelor clase sociale către mijlocul veacului al XVIII-lea, ideile înaintate susținute de unele elemente progresiste ale societății, cereau găsirea în muzică a unei forme, care să depăşească posibilitățile restrînse de exprimare oferite de suita de dansuri, caracterul mărginit al acesteia. Iată ce determină transformarea adîncă a părților suitei, pierderea caracterului dansant al acestora, dezvoltarea aces-

tor părți în raport cu o anumită idee, cu un anumit sentiment pe care îl scot în relief, și în același timp alăturarea lor într-o lucrare unitară, strîns închegată.

Paralel cu dezvoltarea mijloacelor de expresie în general, formele muzicii simfonice deveniră tot mai variate, fie cristalizînd definitiv forma simfoniei și a concertului pentru instrument și orchestră, fie asociindu-se cu elementul vocal ori dezvoltîndu-se după cerințele de înfățișare ale unui conținut concret, plastic, din viață, în poemul simfonic, uvertură, preludiu.

Mijloacele de expresie uimitor de bogate și variate pe care le folosește creația cultă în zilele noastre sînt și ele rezultatul descoperirii și îmbogățirii neîncetate de către compozitori a posibilităților de expresie existente și manifestate la început în cîntecul popular. Practica armonizării melodiilor de pildă, a cîntării în ansamblu, își are obîrșia la popoarele din nord-vestul Europei, datînd cam de aproape o mie de ani, ca și în străvechile cîntece ruse pe mai multe voci. Fără îndoială, pătrunderea acestor procedee în muzica cultă s-a făcut în cadrul unui proces îndelung și complex, compozitorii descoperind și dezvoltînd pe o treaptă superioară posibilitățile uneori vizibile, alteori latente (ascunse), de armonizare și tratare pe mai multe voci ale cîntecului popular.

Un alt factor de ordin expresiv însemnat, pe care muzica simfonică îl datorează cîntecului și dansului popular constă în mijloacele artei instrumentale sau, privite din punct de vedere al ansamblului, orchestrale. Arta orchestrală este și ea un rezultat al neîncetatei îmbogățiri de către compozitori a posibilităților de interpretare caracteristice instrumentelor muzicale populare. Astfel, principalele instrumente ale orchestrei simfonice, ca vioara, flautul, cornul, oboiul sînt de origine populară. Prin pătrunderea a noi instrumente muzicale naționale — ca de pildă țambalul — prin modificarea tehnicii unor instrumente devenite clasice astfel încît să imite plastic instrumentele populare — ca de pildă harpa pentru țambal, clarinetul pentru torogoată, așa cum se întîmplă în schițele simfonice „Munții Apuseni" de Marțian Negrea, sau flautul pentru fluier ca în Rapsodia I-a de George Enescu, ori, în sfîrșit, prin modificarea tehnicii interpretative a instrumentelor clasice după cea a instrumentelor populare, arta orchestrală a cîștigat și cîștigă sub ochii noștri nesfîrșite posibilități de realizare.

Care sînt de fapt principalele procedee de pătrundere și dezvoltare a elementelor folclorice în muzica cultă ?

După cum remarcam, prima etapă în dezvoltarea unei muzici naționale constă în culegerea melodiilor autentic populare, pe care compozitorii le notează și le transcriu pentru cor, pentru pian sau pentru orchestră simfonică. Prin învesmîntarea lor armonică și orchestrală, prin adăugirea altor fraze melodice menite să îmbogățească înțelesul melodiilor populare, prin alăturarea acestora în creații unitare astfel încît să prezinte o varietate de mișcare și de caracter expresiv — de exemplu după un dans vioi, viguros, urmează o melodie domoală cu caracter visător, poetic — prin asemenea modificări și multe altele aduse de compozitori, muzica populară capătă o nouă și sporită forță de expresie.

Melodia populară desfășurată larg și expresiv este reprezentată în suitele pentru orchestră ale lui Johann Sebastian Bach prin piesele denumite Arie, după cum în dansul popular Musetta, el a găsit un anumit procedeu de acompaniament constînd dintr-o notă lungă, ținută, denumită pedală, un ison, asemănătoare sunetului prelung al cimpoiului. Tot astfel, din dansul popular Giga a fost preluat de compozitori procedeul aducerii pe rînd a melodiei dansului la diferite grupe de voci sau instrumente. Dansurile Passacaglia și Ciaconna, de origine populară, au îmbogățit arta componistică a autorilor italieni și germani cu așa numita tehnică a variațiunii, aplicată deasupra unei melodii date.

Adesea, melodiile culese din folclor au fost prelucrate de compozitori în cadrul unor forme muzicale ce depășeau vechiul tipar restrîns al suitei, avînd un suflu mai larg, urmărind redarea unor imagini bogate, concrete, din viață. O strălucită expresie de prelucrare a folclorului nostru o constituie Rapsodia I-a de George Enescu în care sînt înmănunchiate cîteva din cîntecele și dansurile larg cunoscute, în special în lumea orășenească de acum cîteva zeci de ani, printre care și „Ciocîrlia" care ocupă și astăzi un loc de frunte în repertoriul lăutarilor noștri virtuoși. Cu o măiestrită artă componistică, marele compozitor a realizat un adevărat poem despre viața și simțirea poporului, de o uimitoare forță. Melodiile populare sînt amplificate, dezvoltate, prezentate variat, uneori aidoma felului în care sînt redate de instrumentele noastre populare. În final cunoscuta melodie de dans popular „Ciocîrlia" este transpusă cu atîta virtuozitate orchestrală încît marchează o concluzie de strălucitoare veselie întregii lucrări.

Nu întotdeauna în centrul atenției compozitorilor a stat numai folclorul patriei proprii. Consecvent concepției sale adînc democratice despre înfrățirea oamenilor prin artă, Beethoven a prelucrat cu forța inegalabilă a geniului său, pe lîngă un număr de dansuri populare germane, peste 150 melodii aparținînd în special acelor popoare care ridicaseră steagul luptei împotriva tiraniei înrobitoare, printre aceste cîntece fiind scoțiene, ruse, spaniole, venețiene, poloneze. Mari compozitori ca Brahms în „Dansurile maghiare", Glinka în „Jota aragoneză" și „Nopțile din Madrid", cunoscute sub numele de cele două uverturi spaniole, Liszt în Rapsodia Romînă și în Rapsodia spaniolă, Ceaikovski în Capriccio italian, Korsakov în Capriccio spaniol, Bartók în Dansuri romînești, au înscris folclorul popoarelor pe care le-au îndrăgit, în pagini muzicale nepieritoare.

O altă treaptă importantă, imediat superioară de folosire a izvorului muzicii populare în lucrările muzicale de amploare o constituie împrumutul nemijlocit de teme din folclor sau, cum se mai numește, *citarea* de melodii de cîn-

tece şi dansuri populare. Aceasta impune compozitorului sporirea puterii expresive conţinută de motivul popular fie că e singur, fie că e însoţit de teme proprii ale compozitorului. Folosirea creatoare a acestui procedeu nu este posibilă fără cunoaşterea profundă a trăsăturilor sufleteşti ale celor care au dat viaţă acestor melodii, fără cunoaşterea temeinică a resurselor melodice, armonice, contrapunctice, cuprinse în melodia populară foarte sintetic, uneori concentrate doar în cîteva măsuri. Trebuie subliniat faptul că alegerea şi folosirea temelor din folclor nu este făcută la întîmplare. În creaţiile muzicale cele mai valoroase, melodiile populare sînt întotdeauna legate de sfera de idei şi simţăminte pe care o reprezintă, încadrîndu-se în contextul muzical al lucrării după legile generale ale compoziţiei. Marii clasici au lăsat exemple desăvîrşite de folosire creatoare a elementului popular în lucrări de o profundă valoare şi semnificaţie. Simfonia a VI-a „Pastorala" de Beethoven foloseşte pentru redarea sentimentelor de admiraţie pe care le încearcă omul în faţa naturii, şi melodii populare printre care unele culese chiar de către compozitor. În Simfonia a V-a „Din lumea nouă", compozitorul ceh Dvorak clădeşte pe teme ale folclorului negrilor şi pe teme aparţinînd folclorului patriei sale, o minunată pagină simfonică în care melodiile populare semnifică puternic dragostea compozitorului pentru oameni, dorul arzător de patrie.

Una din creaţiile muzicale în care elementului popular autentic îi este conferit un înalt sens filozofic, legat de destinul omului, este Simfonia a IV-a de Ceaikovski.

Melodia veselă, luminoasă, a cunoscutului cîntec popular rus „Mesteacănul" este confruntată în finalul simfoniei cu tema încordată a primei părţi a lucrării.

Tema cîntecului popular capătă în această confruntare variate transformări în înfăţişarea sa melodică şi armonică, îmbrăcînd diferite trăsături expresive. Într-o supremă încleştare se afirmă puternic forţele luminii, reprezentate prin melodia cîntecului popular.

Cîntecul popular optimist, viguros, a pătruns adînc în creaţiile muzicale simfonice. Printre acestea sînt Concertul în si bemol pentru pian şi orchestră de Beethoven, în care melodia principală a finalului, de un sclipitor dinamism, aminteşte de vechiul cîntec popular german „Cîntă cucul în pădure", ca şi Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră de Ceaikovski în care tema principală se bazează pe melodia unui cîntec vesel ucrainean de primăvară.

Folosirea cîntecului popular cu un adînc tîlc social şi-a găsit o înaltă expresie în creaţia compozitorilor ruşi ai grupului celor cinci. Concepţia care i-a călăuzit în această direcţie este astfel definită de Musorgski: „Vreau să înfăţişez poporul, dorm şi îmi apare în vis... unit, integru, măreţ — aşa cum e în realitate."

Acest înalt principiu de folosire a cîntecului popular străbate multe din paginile creaţiei simfonice realiste a şcolii naţionale ruse. Patetismul zguduitor al suferinţelor poporului din prologul dramei istorice „Boris Godunov" de Musorgski, bazat pe motivele unui cîntec de jale din popor ca şi accentele impresionante, cutremurătoare, din scena răscoalei din aceeaşi operă, bazată pe sinteza unor întorsături melodice aparţinînd cîntecelor ruse de luptă şi pe textul unui cîntec căzăcesc, ilustrează forţa cu care a ştiut Musorgski să dea viaţă acestei concepţii.

În creaţia noastră muzicală nouă, principiul folosirii temelor din folclor este folosit în mod creator. Compozitorii noştri utilizează în lucrările lor teme sau motive populare cărora le încredinţează rostul de a exprima lupta poporului, bucuria de viaţă, sensibilitatea lirică, dragostea pentru frumuseţile peisajului nostru. În suita de balet „Cînd strugurii se coc", Mihail Jora foloseşte cu o aleasă pricepere teme de cîntec popular. Caracterul pătrunzător şi coloritul sonorităţilor în care sînt învesmîntate melodiile dau suitei o deosebită plasticitate în sugerarea atmosferei în care se petrece acţiunea, dar mai ales în redarea chipului sufletesc vioi şi sănătos al ţăranilor muncitori ce-şi făuresc o viaţă nouă, îmbelşugată.

Compozitorul Paul Constantinescu foloseşte în lucrările sale teme populare pe care le îmbină cu măiestrie cu teme personale. În „Balada haiducească" pentru violoncel şi orchestră, motivele unei doine olteneşti împreună cu o temă aparţinînd compozitorului întruchipează cu forţă — după subiectul cunoscut al doinei jieneşti — momentul trădării haiducului Iancu Jianu şi predării lui spre judecată.

După cum ne-am putut da seama chiar din exemplele menţionate, nu este cu putinţă ca o lucrare simfonică de largă desfăşurare să se bazeze în întregime numai pe teme populare. Marii compozitori au înţeles că principiul înaintat, realist, al inspiraţiei din folclor nu trebuie folosit în mod îngust, simplist, prin simplul împrumut din melodiile populare. Ei au reţinut şi cristalizat în muzica lor cele mai caracteristice întorsături melodice ale folclorului, procedeele armonice şi de acompaniament cele mai specifice. Pe această poziţie avansată de exprimare a ideilor şi sentimentelor poporului printr-un limbaj cu adînci trăsături naţionale se situează creaţia lui Bach, care dezvoltă în chip genial trăsăturile expresiei directe şi sobre a cîntecului de esenţă populară, cu gîndirea profundă, monumentală, a marelui compozitor. Creaţia muzicală a lui Beethoven reprezintă la rîndul ei un model desăvîrşit de sinteză între muzica populară în ce are aceasta mai caracteristic şi propria concepţie creatoare a compozitorului. Trecerea prin filtrul personalităţii sale titanice a celor mai pregnante trăsături ale muzicilor naţionale contemporane pe care le-a cunoscut şi îndrăgit, aşa cum sînt caracterul direct — răzbătător al cîntecului revoluţionar francez, farmecul şi voioşia cîntecului de stradă vienez, vigoarea cîntecelor ungare, croate, poezia cîntecului rus, au contribuit într-o măsură hotărîtoare la conturarea concepţiei sale creatoare, la îmbogăţirea şi lărgirea stilului său de exprimare. De aci vasta putere de cuprindere a celor mai variate sentimente omeneşti, uriaşa

forță de expresie, puternicul democratism al operelor sale.

Vom sublinia dintre cei mai de seamă reprezentanți ai muzicilor naționale care au știut să se inspire în chip profund creator din muzica populară, exemplul lui George Enescu. Dacă în cele două rapsodii de pildă sînt folosite melodii populare autentice, — lucrări cum sînt Suita I-a și a II-a pentru orchestră, „Impresii din copilărie" sau partea a doua Andante, din Simfonia I-a — constituie dovada cea mai convingătoare a felului în care pătrunzîndu-se de influența melodiei populare, marele compozitor a știut să replămădească intonațiile folclorului nostru în creații de o necuprinsă bogăție a conținutului. Fără a avea o singură măsură împrumutată din folclor, preludiul la Suita I-a este o adevărată culme a expresiei muzicale adînci și bogate, obținută, prin concentrarea într-o singură linie melodică de suflu larg, măreț, a instrumentelor de coarde din orchestră. Această parte a suitei poate fi considerată prin măiestria expresiei ca o aleasă evocare a sensibilității lirice a poporului amintind de doina noastră.

Pornind de la necesitatea înfățișării cît mai veridice a simțămintelor poporului, compozitorii au găsit în cîntecul popular noi și noi resurse de expresie. Ei au descoperit astfel mijlocul folosirii specificului de gen al cîntecului popular, adică reproducerea caracteristicilor de seamă ale unui anumit tip de cîntece și dansuri populare ca de exemplu, în cazul muzicii noastre populare, balada, doina, cîntecul de nuntă, cîntecul haiducesc, cîntecul de leagăn, ce s-a cristalizat de-a lungul vremii în legătură cu un aspect concret din viața obștească a poporului cum sînt muncile agricole, sărbătorile, jocurile sau în legătură cu o anumită împrejurare a luptei de eliberare națională și socială.

Cîntecele din folclorul de luptă al poporului nostru au inspirat pe unii din compozitorii noștri în creațiile lor. De asemenea, cîntecele despre munca pașnică creatoare scrise de compozitori, dar care au intrat în folclor, au fost folosite în creațiile simfonice închinate vieții noi din patria noastră. Una din aceste pagini o constituie finalul Simfoniei a III-a „Reconstrucția" de Alfred Mendelsohn, unde răsună melodia plină de elan „Hei rup" de Mauriciu Vescan.

Trăsăturile de gen ale jocurilor noastre populare au fost și ele folosite în creația simfonică. În ultima din cele patru schițe simfonice „Munții Apuseni", compozitorul Marțian Negrea zugrăvește cu plasticitate un colț al peisajului nostru, prin alternarea unei melodii apropiate ca factură de dansul Tarantella, fremătător de viață, cu o altă melodie în genul jocului ardelenesc înfocat, expusă cu o virtuozitate de clarinet.

Sinteza superioară de maximă cuprindere a ideilor filozofice, morale, sociale care străbat creația populară în ce are ea mai caracteristic, întruchipează în sfîrșit cea mai înaltă și complexă formă de pătrundere și influențare a cîntecului și dansului popular în muzica cultă.

Asimilîndu-și în chip viu și permanent specificul artei populare pe baza legăturii nu numai prin experiența muzicală ci și prin conviețuirea prin toate firele cu poporul lor, însușindu-și organic felul specific de exprimare muzicală al poporului, de redare a conținutului poetic, a subiectelor concrete în cîntecul și dansul popular, compozitorii ajung grație acestora la o întrepătrundere organică desăvîrșită a elementului popular cu propria lor creație. Ei își însușesc pînă într-atît folclorul, încît fără a folosi o măsură direct din acesta, ajung să exprime cu o puternică originalitate națională cele mai tipice aspecte ale vieții poporului, cele mai semnificative momente ale istoriei de luptă ale acestuia. Pe această treaptă, conținutul înalt de interes profund uman al ideilor se întîlnește cu forma națională de maximă cizelare și perfecțiune. Asemenea exemple ni le oferă simfoniile lui Beethoven, Brahms, Ceaikovski, Dvorak, Enescu, Șostakovici, concertele lui Bach, Liszt, Chopin, Grieg, oratoriile lui Händel, Haydn, Mozart, Prokofiev, Gheorghe Dumitrescu, operele lui Verdi, Puccini, Musorgski. Caracteristică a muzicii clasice realiste, metoda însușirii depline și organice a creației populare în conținutul său specific, în limbajul muzical ce-i este propriu, intră azi în concepția despre artă a muzicienilor înaintați ca o lege de bază. Aceștia știu că legătura de nedesfăcut cu creația populară a propriei creații, legătură cu cele mai arzătoare și actuale probleme ale vieții poporului, asigură noutatea și originalitatea națională a expresiei, caracterul cît mai puternic al personalității lor.

Multe din operele muzicale care s-au situat pe această treaptă au devenit bunuri de neprețuit ale culturii muzicale a maselor.

TINERI MUZICIENI

Mircea Cristescu

de A. PORFETYE

Abia au trecut patru ani de cînd pe afişele de concert din Capitală a apărut, pentru prima oară, numele unui tînăr dirijor : Mircea Cristescu. Patru ani, plini de o muncă serioasă, au fost suficienţi pentru afirmarea unui tînăr care prin interpretările sale s-a impus în viaţa muzicală din ţara noastră, repurtînd totodată şi succese în străinătate.

Apariţia sa în fruntea orchestrei de amatori a medicilor din Bucureşti, a orchestrei simfonice a Cinematografiei — al cărui dirijor permanent este actualmente — sau a Filarmonicii, poartă mai întotdeauna pecetea unei sobrietăţi, profunzimi şi a unui nivel artistic care denotă maturitate.

Cum a reuşit Mircea Cristescu să-şi însuşească multiplele cunoştinţe teoretice şi practice, necesare unei interpretări de calitate, într-un timp aşa de scurt ?

În primul rînd, datorită condiţiilor optime de care beneficiază astăzi tineretul studios din ţara noastră, căruia i se oferă posibilităţi nemărginite de dezvoltare, Mircea Cristescu — alături de colegii lui — şi-a însuşit o temeinică pregătire profesională în cadrul Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Mircea Cristescu s-a născut la 22 noiembrie 1928 în Oraşul Stalin. De mic copil a manifestat înclinaţii pentru muzică. La vîrsta de 5 ani începe să cînte la vioară, iar cîţiva ani mai tîrziu la pian. În oraşul său natal, cu o veche tradiţie artistică, muzica de cameră este răspîndită fiind practicată de o mulţime de cercuri de amatori. Aci tînărul Cristescu a avut nu numai prilejul să cunoască foarte multe lucrări din acest domeniu ca de pildă cvartetele de Haydn, Mozart şi Beethoven (în special ultimele) dar participînd activ, cîntînd la vioară sau violă în diferite formaţii, el a dobîndit o solidă pregătire muzicală şi o concepţie interpretativă justă, creatoare. În decursul anilor, odată cu lărgirea orizontului său artistic, anumite trăsături personale au devenit uşor sezisabile în toate interpretările sale. Astfel, dorinţa dirijorului pentru finisarea maximă a unei lucrări, scoaterea în relief a fondului expresiv şi a detaliilor, aparent puţin importante, dragostea pentru sonorităţi frumoase, preferinţa pentru o tehnică cît mai cizelată, trăsături caracteristice interpretărilor lui Cristescu îşi au desigur rădăcinile lor în această epocă a vieţii sale, în care muzica de cameră a jucat un rol important în dezvoltarea sa.

Hotărîtor în formarea gustului său a fost contactul cu muzica preclasică, îndeosebi cu cea a lui J. S. Bach, care datează tot din această parte a vieţii lui. Concertele grossi de Vivaldi, Corelli, Händel, Concertele brandemburgice de Bach, oratoriile de Händel, Haydn, cantatele şi oratoriile de Bach — la a căror prezentare a avut prilejul să cînte în orchestră — au săpat urme adînci în sufletul tînărului muzician punînd pecetea interpretărilor de mai tîrziu.

Trebuie să amintim de pildă, de interpretarea concertului brandemburgic nr. 1 realizat cu orchestra de cameră (acum 2 ani) care s-a remarcat nu numai prin redarea fidelă a textului muzical, prin alegerea tempourilor juste (se ştie că manuscrisele lui Bach nu poartă decît rar indicaţii de tempo), dar mai ales prin stilul adevărat — lucru destul de greu de realizat, mai cu seamă de către un tînăr — care se poate dobîndi numai printr-o studiere profundă a lucrărilor compozitorului respectiv cît şi a operelor contemporanilor săi.

Din anul 1945 pînă în anul 1948 el activează în cadrul orchestrei filarmonice din Oraşul Stalin, înfiinţată în acea epocă. În anul 1948 se înscrie la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti unde urmează clasa de violă a profesorului A. Rădulescu. Un an mai tîrziu începe să frecventeze şi clasa de

Afiș de la festivalul Primăvara la Praga din 1958

dirijat. Concomitent activează și în cadrul Filarmonicii „George Enescu" cîntînd la pupitrul de violă. Astfel cunoștințele teoretice pe care le primea de la cei mai de seamă profesori ca : George Georgescu la clasa de orchestră și Theodor Rogalski la aceea de orchestrație, au fost îmbinate cu lucrul practic în sînul orchestrei.

Aci, pe lîngă faptul că a cunoscut tainele orchestrei, metodele de lucru cu o formație orchestrală, a avut și fericitul prilej să urmărească în munca lor, îndeaproape, pe cei mai de seamă dirijori romîni și străini. Cu un simț analitic dezvoltat, Cristescu a încercat să preia de la fiecare ceea ce socotea mai valoros, mai potrivit concepției sale personale. Astfel găsim în arta sa interpretativă multe trăsături ale artei unor mari maeștri ai baghetei : punerea în prim plan a anumitor linii melodice, în general trecute cu vederea (de exemplu, în interpretarea simfoniei patetica de Ceaikovski, în toamna trecută, am prețuit expresive linii melodice care în mai toate execuțiile se pierd) suflul larg, generozitate, simț pentru construcția arhitectonică a formei, (în Simfonia a IV-a de Brahms) proprii artei lui George Georgescu etc., fără însă să imite — ne referim la laturile exterioare, ca de pildă gestica — pe unul din dascălii săi. Se pot regăsi în arta sa de asemenea, mai cu seamă în domeniul dinamicii și în frazare, anumite influențe ale maeștrilor susnumiți ; nu e mai puțin adevărat însă că de la un concert la altul se simte efortul pe care-l face tînărul muzician, de a se sustrage acestor influențe, păstrînd numai ceea ce e esențial în arta lor, asimilîndu-le într-un stil propriu, personal.

Semnificativ pentru posibilitățile de dezvoltare, ce li se oferă tinerilor artiști în țara noastră, este faptul că li se dă curînd după absolvirea Conservatorului posibilitatea de a se manifesta în arta lor. Sălile de concerte, orchestrele filarmonice din țară, și pentru cei mai de seamă chiar și orchestra noastră de frunte, filarmonica, sînt puse la dispoziția lor. Astfel, după ce a dat primul său concert la 1 decembrie 1954 — numai cîteva luni după terminarea Conservatorului — în orașul său natal, lui Cristescu i s-a oferit prilejul de a dirija Filarmonica din București.

Programul ales — „Capriciu spaniol" de Rimski Korsakov, Concertul pentru pian și orchestră de Virgil Onițiu și Simfonia IV-a de Brahms — însemna o piatră de încercare. Felul în care Cristescu s-a achitat de această sarcină dificilă, maniera în care a condus orchestra, siguranța vădită, stăpînirea perfectă a textului muzical, au justificat marea încredere ce i s-a acordat.

Este desigur interesant să ne amintim de prima cronică despre Mircea Cristescu apărută în presa din Capitală : „...Dacă prezența sa în fruntea colectivului artistic emerit, din care el însuși face parte, l-a emoționat, și-a stăpînit totuși pe deplin emoția dirijînd degajat și cu toată atenția necesară...

„...Dirijorul a putut să-și valorifice bine însușirile sale remarcabile. El a condus atît „Capriciul spaniol" cît și Simfonia de Brahms din memorie, dovedind nu numai că le cunoaște pe de rost dar că a înțeles spiritul muzicii spaniole, de esență populară, din lucrarea lui Korsakov cît și profunzimea dramaturgiei simfonice din muzica lui Brahms". (Informația Bucureștiului din 9.I.1955, J.-V. P.).

Au urmat alte concerte din care unele mai reușite, altele mai puțin realizate. Dar cel care a urmărit calea artistică a lui Cristescu cu atenție nu putea scăpa din vedere progresul pe care-l înregistrează arta sa de la un concert la altul.

Interpretările cele mai de seamă însă el le-a realizat nu împreună cu orchestrele de rangul filarmonicii ci cu formații mai puțin profilate, ca de pildă Orchestra de cameră și Orchestra de amatori a medicilor din București.

Concertele acestui ansamblu orchestral, care au avut loc la început în sala Dalles, au fost mutate în incinta Ateneului dînd astfel unei manifestări de amatori și prin cadru importanța cuvenită. După ce proaspătul absolvent Cristescu a preluat conducerea orchestrei, interpretările acestuia au devenit din ce în ce mai realizate, bucurîndu-se totodată de un meritat succes.

Execuțiile îngrijite, sonoritatea de calitate realizată, precizia cu care s-a cîntat, ne-au făcut să uităm deseori că urmărim o formație de amatori. (Festival Bach, Requiem de Mozart).

Punctul culminant în cariera sa artistică a constituit-o desigur faptul că i s-a acordat marea cinste de a dirija orchestra Filarmonică din Brno, în cadrul festivalului „Primăvara la Praga" (1958) repurtînd succese răsunătoare. Ziarele din Brno și Praga au comentat pe larg aceste concerte consacrîndu-le cronici ample.

Astfel, ziarul „Lidova democracie" din Brno scrie, între altele : „Cristescu a condus orchestra în linii mari, solide, construind Simfonia (Mathis pictorul de Hindemith) cu o arhitectură logică și o mare plasticitate tematică. Excelent susținut de orchestră și dirijînd din memorie a obținut rezultate demne de admirație". La rîndul său „Slobodné Slovo" din Brno arăta „...Dirijorul este un artist matur ; cu atît mai matur în speranțele pe care le promite talentul

său netăgăduit pentru viitor. Prin dirijarea fără partitură a lui Enescu și în special a lui Hindemith, el a dovedit posibilitățile sale și aplicația sa considerabilă pentru muzica modernă. Dirijorul a dovedit o maximă eficacitate în construirea arhitecturii viguroase a lucrărilor lui Hindemith". Ziarul „Slobodné Slovo" din Praga scria : „...Cristescu este un dirijor foarte talentat și inteligent care știe să seziseze nervul unei lucrări ca Mathis pictorul..." În sfîrșit ziarul „Vecernie Praha" menționa : „...Mircea Cristescu în vîrstă de 30 de ani a condus orchestra cu multă siguranță. Gesturile lui sînt sugestive, foarte precise, fără efecte căutate. Excelenta orchestră a cîntat, sub conducerea lui, cu elan, detaliile ieșind splendid în relief..."

La calitățile semnalate de către cronicarii ziarelor din Cehoslovacia ca : maturitate în gîndirea muzicală, talent incontestabil, inteligență, memorie, simț pentru construcție arhitectonică, gestică simplă și foarte eficace, nu mai rămîne de adăugat decît o singură calitate, foarte importantă pentru un muzician și fără de care cel mai mare talent s-ar pierde : seriozitatea.

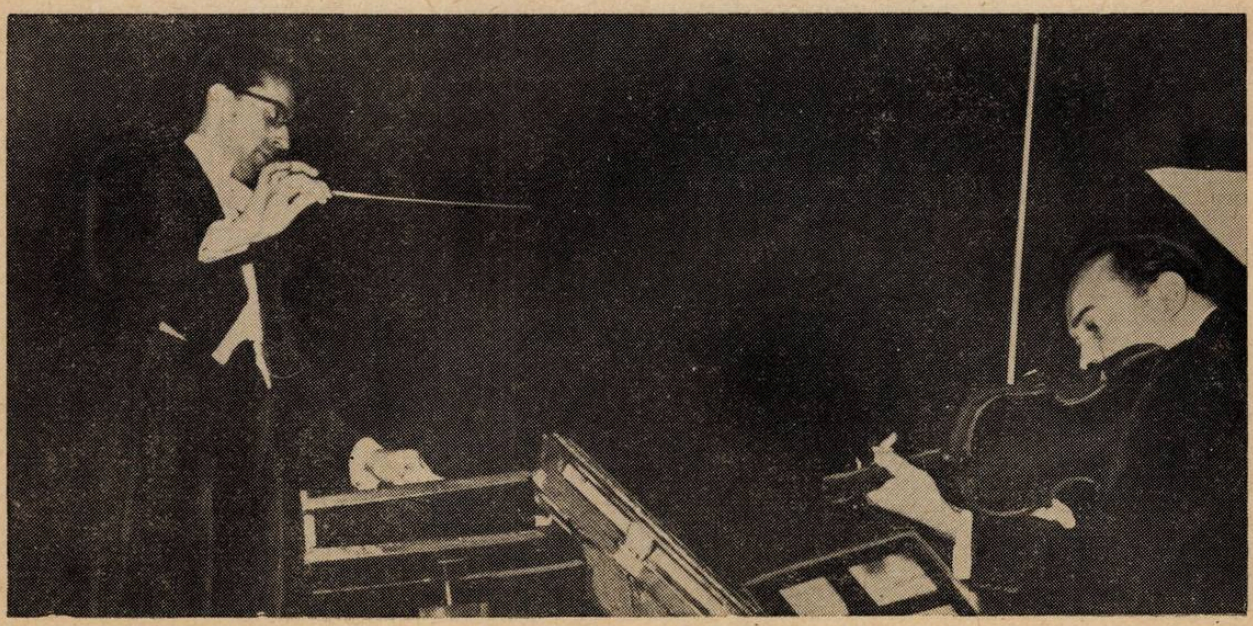
Dar oare arta tînărului dirijor se caracterizează numai prin calități, nu sînt anumite laturi mai puțin dezvoltate în arta sa dirijorală, în care direcție el ar trebui să-și fixeze atenția în munca sa viitoare ? Desigur că da !

În primul rînd, ar trebui să-și îmbunătățească gestica sa care trebuie să devină mai plastică, mai sugestivă. Împreună cu mimica, gestica este elementul cu ajutorul căruia dirijorul realizează legătura directă cu orchestra, cu ajutorul căruia poate transmite orchestrei sentimentele sale generate de conținutul emoțional al muzicii, realizînd astfel aceeași spontaneitate, care, îmbinată în mod armonios cu munca intelectuală depusă în timpul repetiției, dă naștere procesului de interpretare. După felul în care predomină una din aceste laturi, putem distinge două categorii de dirijori : tipul dirijorului impropriu spus romantic care se bazează pe spontaneitatea inspirației sale și tipul dirijorului modern la care predomină latura intelectuală. Cu cît un dirijor reușește mai mult să unească aceste două laturi, cu atît interpretările sale vor fi mai valoroase. Marii dirijori în frunte cu Toscaninni, Furtwängler, Bruno Walter, Karajan, Mravinski, George Georgescu, Charles Munch, Gregor Fitelberg, au demonstrat, cu interpretările lor, valabilitatea acestui lucru.

Mircea Cristescu, făcînd parte din a doua categorie, convinge cu totul în lucrările preclasice, clasice și contemporane, mai puțin în cele romantice, deoarece nu reușește totdeauna să transmită orchestrei, cu ajutorul gesticei sale, tot ceea ce simte, și în al doilea rînd, în dorința de a realiza o interpretare cît mai perfectă, mai curată cu sonorități cît mai frumoase, nu se poate dărui cu totul fluxului muzicii. Cînd el se relaxează complet, realizează interpretări de prim rang ca de pildă Simfonia VI de Ceaikovski, Concertul pentru orchestră de Bartok.

Lăudabil este faptul că în repertoriul lui un loc important este rezervat muzicii romînești. Astfel am ascultat în ultimele concerte două din cele mai semnificative lucrări ale lui George Enescu : Suita III. sătească, și Simfonia de cameră. Am sugera dirijorului ca în viitor să abordeze lucrările cele mai reprezentative ale compozitorilor noștri de azi.

Prin arta sa dirijorală, prin realizările sale interpretative, Mircea Cristescu a dovedit a fi unul din cei mai de seamă și înzestrați dirijori din generația tînără. Dacă va păși mai departe pe drumul parcurs pînă în prezent, lucrînd mereu la perfecționarea artei sale, sîntem convinși că va realiza în viitor interpretări care îl vor situa pe un plan superior în ierarhia maeștrilor baghetei.



DE PESTE HOTARE

Aspecte ale muzicii poloneze contemporane

de VASILE TOMESCU

Vizita pe care am făcut-o timp de două săptămîni în capitala Poloniei populare a fost pentru mine un neuitat prilej de cunoaştere a vieţii şi culturii poporului prieten. Oraş erou, renăscut din cenuşa celui de-al doilea război mondial, Varşovia trăieşte astăzi ritmul intens al construcţiei paşnice. Am aflat aci o activitate cultural-muzicală care pulsează intens, deosebit de bogat şi variat.

M-au interesat, poate în primul rînd, aspectele inedite ale culturii muzicale poloneze de astăzi, trăsăturile ei specifice. Acestea mi-au fost relevate de concertele şi spectacolele la care am asistat, de audiţiile de muzică poloneză contemporană, de vizitele şi discuţiile avute la instituţii muzicale.

Cultura muzicală poloneză are o străveche tradiţie, ale cărei începuturi se confundă cu însăşi începuturile istoriei poporului, ce-şi serbează în anul viitor un mileniu de existenţă. În orice caz, după cum ne-a arătat Zofia Lissa, profesoară la catedra de muzicologie de la Universitatea din Varşovia, încă în veacul al 16-lea, Renaşterea a cunoscut în Polonia un mare avînt al corurilor polifonice bazate pe melodia populară.

Dacă în veacul al 19-lea şi în primele decenii ale veacului nostru poporul polonez a dat lumii compozitori de faimă ca Frederich Chopin, Stanislaw Moniuszko, Henrik Wieniawsky, Karol Szimanowsky şi interpreţi celebri, — viaţa muzicală poloneză s-a dezvoltat înainte de eliberare, ca şi în ţara noastră, într-un cerc restrîns. Astfel, dacă înainte de război a activat o singură orchestră simfonică subvenţionată cu întreruperi şi numai două teatre de operă, astăzi, în anii puterii poporului îşi desfăşoară activitatea nouă filarmonici de stat (Varşovia, Poznan, Cracovia, Katowicze, Bidgoszcz, Lublin, Szeczecin şi Gdansk), 6 orchestre simfonice subvenţionate (Poznan, Kielce, Czestochowa, Opole, Olesztyn şi Wroclaw) apoi marea orchestră a Radiodifuziunii Poloneze şi a postului din Katowicze precum şi 13 teatre de operă şi operetă. Caracterul de masă al vieţii muzicale poloneze este dovedit prin cele 2500 spectacole date anual de teatrele de operă, vizionate de cca două milioane spectatori şi de cele cca 1600 concerte simfonice audiate de cca un milion iubitori de muzică.

Frumuseţea şi vitalitatea artei populare, în care se oglindeşte chipul sufletesc al oamenilor polonezi, sînt puternic redate astăzi în spectacolul Ansamblului de cîntece şi dansuri „Mazowsze". Renumele pe care cel mai mare ansamblu de acest gen din Polonia (al doilea fiind considerat ansamblul „Slask") şi l-a creat peste hotare, şi astfel şi în Romînia, este îndreptăţit de înalta calitate artistică ce caracterizează muzica, dansurile, costumele, concepţia regizorală. Pre-

luînd cîntece și dansuri populare din diferite regiuni ale țării, muzicieni ca Tadeusz Sygietynski, T. Suchocki, M. Piwkowski, autori de texte, coregrafi, regizori au creat un spectacol atractiv, constituind un exemplu de măiestrie în ce privește păstrarea și răspîndirea tezaurului folcloric. Am admirat talentul multilateral al unor soliști — cîntăreți și dansatori în același timp —, virtuozitatea mișcării în ansamblu a dansatorilor, originalitatea corurilor populare prezentate cu emisiune specifică, folosirea ingenioasă a instrumentelor populare (îndeosebi un instrument cu coarde specific îndeplinind funcțiune de percuție în ansamblurile populare muntenești). Scriitura corului este expresivă, fără complicații, putînd fi preluată și de alte ansambluri. Costumele sînt de gust ales, de un pitoresc cuceritor. Repertoriul ansamblului are ca bază tradiția națională, fiind îmbogățit și cu cîntece ale altor popoare printre care și românești. Aș fi dorit în plus cîntece de actualitate reflectînd activitatea creatoare a oamenilor muncii din Polonia. În general, ansamblul produce o impresie puternică, constituind o mărturie a viabilității în zilele noastre a creației populare.

Dintre lucrările școlii naționale poloneze, inspirate din tezaurul folcloric am cunoscut în interpretarea Operei din Varșovia, opera „Halka" de Moniuszko, semnificativă pentru orientarea realist-critică a compozitorilor polonezi din veacul trecut, caracterizată prin suflu dramatic. Cunoscător al tradiției genului, Moniuszko a cristalizat pentru prima oară în istoria operei poloneze aria de inspirație națională, dansul și corul. Punctul culminant din punct de vedere dramatic este atins în ultimul act, care marchează resursele deosebite ale compozitorului. În interpretarea lucrării, Ansamblul Operei din Varșovia a pus în valoare însușirile sale remarcabile, distingîndu-se în mod strălucit baritonul Andrei Hiolski (Ianusz) cunoscut și viu apreciat de publicul românesc. Am observat cu interes participarea numeroasă și caldă a publicului la acest spectacol atît de popular în Polonia. Măiestria ansamblului operei varșoviene am constatat-o îndeosebi în baletul „Romeo și Julietta" de Prokofiev, interpretat cu viziune scenică puternică (regizor J. Gogol), într-o execuție orchestrală de foarte bună calitate (dirijor M. Mierzejewski). Exprimîndu-ne convingerea că în viitor repertoriul operei varșoviene se va îmbogăți corespunzător exigențelor epocii noastre, apreciem meritele acestei instituții în viața muzicală a capitalei Poloniei.

Prima orchestră filarmonică din Polonia este o formație de ales nivel artistic, condusă de muzicieni de valoare, foarte apreciați și în România. Am ascultat concertul dirijat de S. Wisłocki, avînd ca solist pe pianistul J. Eckier. Programul cuprinzînd lucrări de Prokofiev a fost prezentat cu adîncime și putere de convingere. În altă sală a clădirii ridicate, ca atîtea altele, din nou, în anii Poloniei populare, am ascultat lucrări de cameră de Prokofiev, dintre care ne-a reținut atenția îndeosebi Cvintetul pentru oboi, clarinet, vioară, violă și contrabas, executat de o foarte bună formație. Muzica de Prokofiev amintită precum și conferințele unor eminenți muzicologi polonezi ca Zofia Lissa, Josef Chominski, Tadeusz Zielinski și sovietici — I. Nestiev și M. Sabînina, despre semnificația artei lui Prokofiev în zilele noastre și despre particularitățile armonice, orchestrale și ritmice ale muzicianului au constituit manifestările seziunii Prokofiev, organizată de Uniunea Compozitorilor Polonezi, Institutul de muzicologie de la Universitatea din Varșovia și Asociația de prietenie polono-sovietică. A fost un eveniment interesant al cărui exemplu cred că trebuie urmat și cu privire la alte personalități de seamă ale vremii noastre.

Dacă la Teatrul de Operetă am asistat la spectacolul „Regele vagabonzilor" de Friml, mai puțin interesant, în schimb teatrul „Comedia" cu spectacolul „Regina mahalalei" ca și Teatrul buf au dovedit calitatea comediei muzicale varșoviene, valoarea artiștilor ei, fie că e vorba de actori dramatici, cîntăreți, dansatori sau — ceea ce este foarte frecvent la Varșovia — fie că aceste personaje sînt întruchipate de unii și aceiași artiști. Cîntecul de epocă, dansul stilizat, satira de moravuri sînt puternic prezentate pe scenele varșoviene.

*

Am avut posibilitatea să ascult la Uniunea Compozitorilor un număr de lucrări contemporane, care conturează aspecte caracteristice ale creației muzicale din anii de după eliberarea poporului polonez și îndeosebi din ultima vreme. În general, compozitorii polonezi se disting printr-un meșteșug artistic remarcabil, printr-o varietate de stiluri și concepții, pe care le vom prezenta mai jos. Mulți compozitori din generațiile tinere au trecut, la o vîrstă fragedă, prin grelele încercări ale războiului. Compozitorii din generațiile vîrstnice au participat direct la lupta pentru dezrobirea de sub jugul fascist, iar în tragedia războiului au pierit multe din lucrările scrise de ei anterior. Ecoul frămîntatelor evenimente de la

Leopold Stokovski (dreapta) întreținîndu-se cu compozitorul polonez K. Sikorski

Dans popular polonez

începutul deceniului al 5-lea este prezent în unele din creațiile muzicale poloneze scrise în anii de după eliberare. Activitatea constructivă a poporului pe drumul vieții noi socialiste constituie de asemenea sursa de inspirație a unor lucrări valoroase.

Pagini semnificative în acest sens întîlnim de pildă în creația lui Boleslaw Woytowicz. Născut în 1899, elev al Școlii superioare de muzică din Varșovia, apoi al Nadiei Boulanger, Woytowicz s-a remarcat ca pianist de valoare. Aproape toate compozițiile sale au fost distruse în timpul răscoalei din Varșovia. Printre lucrările de după eliberare amintim două Cvartete de coarde, muzică de cameră, Cantata închinată gloriei muncii și Simfonia a II-a denumită „Varșoviana", deoarece în partea a doua „Scherzo" compozitorul folosește motivul cunoscutului cîntec patriotic de luptă.

Un alt muzician aparținînd generației vîrstnice este Kazimierz Sikorski, rector al Școlii superioare de muzică din Varșovia, dascăl al multor generații de compozitori, autor al unor ample tratate de armonie, polifonie și instrumentație. Sikorski a scris coruri în stil popular, muzică de cameră, un oratoriu, trei simfonii, un concert pentru clarinet, unul pentru flaut și altul pentru corn și orchestră. El recurge la surse variate de inspirație cum sînt muzica populară și muzica cultă poloneză a Renașterii, ceea ce-i dă posibilitatea de a-și contura o melodică cu amprentă personală, cu un pronunțat caracter vocal, adesea cu inflexiuni modale caracteristice. Armonia expresivă, uneori aspră, plină de tensiune, este riguros controlată după principiile tradiționale. Concertul pentru corn și orchestră, scris în 1948, se distinge prin atmosfera sa luminoasă, pastorală, nuanțată cu ecouri ale muzicii populare sezisabile în ritmica și inflexiunile modale.

Alți compozitori ai generației vîrstnice care s-au impus în mod deosebit sînt: Artur Malawski, dirijor, care a scris două simfonii, coruri, muzică de balet, o cantată; Zygmunt Mycielski, elev al lui Paul Dukas, în același timp muzicolog, care a scris Simfonia poloneză, bazată pe teme din regiunea de munte Podhale; Piotr Perkowski, elev al lui Szymanowski, unul din organizatorii rezistenței muzicienilor polonezi împotriva fasciștilor, care a scris două simfonii; Michal Spisak, elev al Nadiei Boulanger, autor al unor concerte instrumentale; Boleslaw Szabelski, elev al lui Szymanowski, autor a patru simfonii; Tadeusz Szeligowski, autor al unor concerte instrumentale, al unei opere pentru copii și al unor cîntece pe versuri de Adam Mickiewicz; Zbigniew Turski, autor a trei simfonii și al unei cantate despre Wistula în care se inspiră din melodii populare; în sfîrșit, Stanislaw Wiechowicz, elev al Conservatorului din Petersburg și al Scholei Cantorum, care în creația sa se păstrează consecvent pe linia inspirației din folclor, fiind considerat ca cel mai de seamă maestru al corului polifonic polonez de azi.

Generația mijlocie și tînără numără compozitori de valoare, care sprijinindu-se pe experiența anterioară, caută drumuri corespunzătoare. După cum vom vedea, compozitorii tineri sînt reprezentați prin lucrări importante, cu un conținut profund, cu o expresie adesea personală. Am ascultat și unele lucrări care vădesc preluarea de către autorii lor, a unor maniere stilistice cristalizate în ultimele decenii peste hotare, ceea ce dă un aspect singular creației, fără o legătură vizibilă cu fondul atît de caracteristic al muzicii poloneze din trecut și de azi. Alte consecințe ale acestor împrumuturi sînt diminuarea accentuată a interesului publicului pentru asemenea creații, estomparea personalității compozitorilor și limitarea muzicii la genul de cameră și la genul pentru orchestră restrînsă, în paguba genurilor vocal-simfonice și lirice, limitarea la formele miniaturale, fără tensiunea dezvoltării, în paguba genurilor cu largă audiență. Muzica rezultată prin adoptarea unor anumite maniere prezintă un aspect uniform, datorită renunțării la izvorul cîntecului popular, care în formă directă sau transfigurată dă viață și culoare proprie operei de artă. Căci este știut, ca străin dorești din inimă să distingi acest specific nu numai în limba poloneză plină de poezie gingașă, de finețe, nu numai în minunatul spectacol al ansamblului „Mazowsze" de care am amintit, ci și în creațiile compozitorilor.

După cum am spus mai sus, multe din creațiile compozitorilor tinerei generații dovedesc un drum just, o orientare justă și interesantă.

Grazina Becewicz, muziciană multilaterală, cunoscută și ca violonistă, este o compozitoare foarte talentată și cu un bogat palmares de creație. A scris patru simfonii, cinci concerte pentru

vioară, un concert pentru pian, unul pentru violoncel, cinci cvartete de coarde, muzică de cameră. O trăsătură esențială a creației sale este modul personal, ingenios și creator în care compozitoarea întinde mîna unor compozitori clasici, pentru a prelua de la aceștia principiul unei arte echilibrate, luminoase. Avem o dovadă între altele în Concertul pentru orchestră de coarde datînd din 1948, inspirat din Concerto grosso al sec. 18. Lucrarea se remarcă prin vivacitatea ritmică și dinamismul expresiei, lăsînd să se întrevadă în substanța melodică vîna cîntecului popular.

Un alt elev al școlii superioare din Varșovia, cunoscut și ca pianist, este Kazimierz Serocki, născut în 1922. Printre lucrările sale amintim Concertul pentru pian, Concertul pentru trombon, Suita pentru 4 tromboni, Cantata „Mozovia", cantata „Zidarul din Varșovia", două simfonii, Simfonietta, ciclul de lieduri „Inima nopții" și Muzica concertantă pentru orchestră de cameră. Scrisă în 1956, Simfonietta este edificatoare pentru orientarea multor compozitori din generația sa către muzica cu conținut puternic, luminos. Lucrarea vădește o tehnică remarcabilă în scrierea celor două orchestre în dialog. Prima parte este concepută în formă de sonată cu repriză în oglindă, partea a doua e o formă liberă de passacaglie, iar finalul este o sinteză între rondo și sonată cu elemente din prima parte. Unele ecouri din simfoniile lui Honegger sînt vizibile îndeosebi în ce privește mijloacele dezvoltării, dar dincolo de ele răzbate din plin personalitatea compozitorului.

Datînd tot din 1956, ciclul de lieduri pentru bariton „Inima nopții" pe versuri de Galczynski, cuprinde piesele „Noaptea", „Scrisoare către îndrăgostiți", „Întîlnire cu mama", „Săniile" și „Luna". Partea vocală se distinge printr-un lirism fin și expresiv, folosind alături de principiul cîntului propriu-zis un parlando șoptit, fredonat, fără a ajunge la acel „Sprechgesang" manierist și exclusiv. Pianul este tratat cu meșteșug, înfășurînd vocea într-o țesătură polifonică sprijinită pe cadențe suple de dinamism armonic.

Elev al Școlii superioare din Varșovia, Tadeusz Bayrd a scris Simfonietta, două simfonii, Concert pentru orchestră, o cantată, o suită lirică cu text, sonate pe texte de Shakespeare, Patru esseuri pentru orchestră. Dacă în Suita lirică am aflat multă lumină precum și trăsăturile unei certe originalități naționale, cele patru esseuri arată preocuparea compozitorului de a obține prin dispoziții orchestrale specifice fiecărei secțiuni și prin utilizarea uneori liberă, alteori strictă a tehnicii celor douăsprezece sunete, stări emoționale diferite. Prima mișcare *Adagio* este scrisă pentru orchestră de coarde cu două harpe, a doua *Allegretto grazioso* pentru suflători de lemn, percuție și coarde, a treia *Allegro* pentru două piane concertante, alămuri și percuție, a patra *Molto adagio*, ca o repriză augmentată în ce privește tensiunea emoțională, este scrisă pentru corn englez, clarinete, harpe, clavecin, coarde și talgere. Prima secțiune se bazează pe o melodie expresivă ce se desfășoară polifonic amplificîndu-se pe

„Romeo și Julieta" de Prokofiev la opera din Varșovia

alocuri. A doua în caracter de scherzo, amintește oarecum de Scherzo din Simfonia de cameră de Enescu, dar este tratată nu atît în spirit simfonic dezvoltător, cît în spirit dramatic-ilustrativ.

Printre alți compozitori ai generației mijlocii și tinere amintim pe Andrei Dobrowolski, Kilar Moycieh, Stefan Kiselewski, Stanislaw Wislocki, dirijor, care a studiat în țara noastră și care a scris un valoros concert pentru pian, Henric Gorecki și Wlodzimierz Kotonski. Acesta din urmă a studiat îndeaproape folclorul din regiunea muntoasă Podhale și a scris multe lucrări bazate direct pe melodii aparținînd acestei regiuni. El a scris, de asemenea, o lucrare intitulată „Muzică de cameră pentru 21 instrumente și percuție". Ea se bazează pe folosirea strictă și exclusivă a tehnicii seriale după maniera pointillistă, încredințînd instrumentelor o scriitură în caracter percutant. Deși dovedește multă fantezie ritmică și orchestrală, folosind cu predilecție instrumente de culoare cum sînt celesta, harpa, chitara, vibrafonul, clopotele, această lucrare, după părerea noastră, datorită inconsistenței tematice ne apare ca o muzică potrivită mai ales unor scopuri ilustrative.

Fără îndoială, cel mai înzestrat compozitor din generația mijlocie este Witold Lutoslawski, născut în 1913, format la Conservatorul din Varșovia, deținător a numeroase premii de compoziție naționale și de peste hotare. Printre lucrările sale amintim melodii populare pentru pian, Simfonia I-a, Mica suită pentru orchestră, foarte cunoscută în țara noastră, Triptic silezian pentru voce și orchestră, cîntece, muzică de cameră, Concertul pentru orchestră, Muzică funebră pentru orches-

Witold Lutoslawski

Orchestra Filarmonicii din Varşovia (dirijor B. Wodiczki)

tră de coarde. Sprijinindu-se pe izvorul muzicii naţionale, în cele mai multe din creaţiile sale Lutoslawski îşi afirmă puternic personalitatea sa. În evoluţia compozitorului distingem perioada cînd caută să preia în chip original unele elemente ale tehnicii celor 12 sunete fără a adopta sistemul dodecafonic propriu-zis. Rezultatul acestei tendinţe este lucrarea Muzica funebră pentru orchestră de coarde scrisă în 1958, dedicată memoriei lui Béla Bartók. Ea este alcătuită din 4 părţi intitulate Prolog, Metamorfoze, Apogeu, Epilog. Această compoziţie are o metrică unică schimbîndu-se însă treptat mişcarea pînă la piesa denumită Apogeu, în care dinamismul atinge un punct maxim. Remarcăm faptul că în această lucrare Lutoslawski se menţine departe de tragismul străbătut de spaimă şi disperare, creînd o meditaţie profundă, de o tensiune echilibrată.

După părerea mea însă, aspectul cel mai autentic şi convingător din creaţia lui Lutoslawski îl prezintă lucrările întemeiate pe izvorul muzicii populare, cum este Concertul pentru orchestră scris în 1954. Constituit în spiritul concertelor grossi din secţiuni mai de grabă de suită decît de sonată, concertul se bazează pe teme folclorice şi proprii cu inflexiuni modale şi caracteristici ritmice aparte, tratate cu aleasă sensibilitate şi remarcabil meşteşug simfonic şi orchestral. Melodica denotă din partea compozitorului o gîndire personală şi investigaţii interesante în ce priveşte resursele modale ale muzicii populare poloneze.

În concluzie, creaţia compozitorilor polonezi aparţinînd unor generaţii diferite se află în plină dezvoltare, prezentîndu-se variat şi interesant. Fără îndoială, anii care vin vor aduce înflorirea şi mai departe a aspectelor celor mai puternice ale muzicii poloneze contribuind astfel la creşterea interesului publicului faţă de aceasta. Socotim de mare folos cunoaşterea cît mai profundă a muzicienilor din ţara prietenă şi a creaţiei lor, angajată pe drumul comun al culturii legată de progresul şi pacea societăţii omeneşti.

Primul Congres al Compozitorilor Slovaci

de **JIRI VYSLOUZIL**

Uniunea Compozitorilor din Slovacia este o componentă de sine stătătoare a Uniunii Compozitorilor din Republica Cehoslovacă. Ea are organe administrative proprii şi reuneşte compozitori, muzicologi şi artişti instrumentişti din cuprinsul Slovaciei ; este proporţional reprezentată în organele centrale ale Uniunii Compozitorilor din Republica Cehoslovacă. Membrii Uniunii compozitorilor din Slovacia sînt consideraţi şi membrii Uniunii Compozitorilor din Cehoslovacia. Centrul muncii pe tărîm artistic şi ideologic al Uniunii Compozitorilor din Slovacia este Bratislava, capitala Slovaciei, membrii Uniunii însă activează şi în alte oraşe din Slovacia.

Locul important pe care-l ocupă Uniunea Compozitorilor din Slovacia în cadrul U.C. din R. Cehoslovacă este o consecinţă a politicii promovată în Republica Cehoslovacă, în care conviețuiesc două popoare — cu drepturi egale — Cehii şi Slovacii —, ca şi o expresie a marelui avînt cultural din ţara noastră. Muzica contemporană slovacă îmbogăţeşte cultura muzicală naţională prin succesele de răsunet internaţional.

Muzica slovacă este reprezentată prin generaţia compozitorilor ajunşi în jurul vîrstei de 50 de ani, îndeosebi prin artistul poporului Eugen Suchon (1908) şi laureatul Premiului de Stat Alexandru Moyzes (1906), elevii lui Vitezslav de la Praga, în ale căror creaţii se resimte influenţa curentului impresionist şi post-romantic. Cîntecele populare slovace, izvorul de inspiraţie al maeştrilor menţionaţi, imprimă crea-

ţiei lor un caracter popular slovac. Alexandru Moyzes este primul simfonist slovac, iar Eugen Suchon, autor a numeroase compoziţii simfonice şi de cameră, prin lucrarea sa dramatică „Krutniava", creaţia cea mai valoroasă realizată în Cehoslovacia nouă, poate fi considerat drept fondatorul operei Slovace. Compozitorul a terminat de curînd o altă operă cu tema istorică „Sviatopluk" a cărei reprezentare se pregăteşte pentru începutul anului 1960.

Între alţi reprezentanţi de seamă ai muzicii slovace menţionăm pe laureatul Premiului de Stat Ján Cikker (1911), pe Andrei Dunáš (1911), Simon Jurovsky (1912) şi Dezider Kardoš (1914). Aceşti autori se bazează în creaţia lor pe cuceririle maeştrilor Moyzes şi Suchoň. Jan Cikker este un muzician dotat cu o forţă de creaţie excepţională şi are în lucru a patra operă. În domeniul simfonic, cel mai reprezentativ s-a dovedit a fi D. Kardoš, care a compus un concert pentru orchestră şi „Balada eroilor". Dintre compozitorii slovaci din generaţia tînără menţionăm pe Lad. Burlas, Otto Ferenczy, Ilya Zeljenka, Ján Cimmer şi alţii. La această generaţie găsim o vădită influenţă a muzicii moderne, în special înrîurirea creaţiilor compozitorului Béla Bartók.

Primul Congres al compozitorilor slovaci, care a avut loc la Bratislava în zilele de 4—6 decembrie 1959, a centralizat succesele de pînă în prezent ale muzicienilor slovaci ; au fost analizate referatele cuprinzînd aspecte în legătură cu creaţia, muzicologia şi arta interpretativă ; în desfăşurarea discuţiilor s-au dezbătut probleme de îndrumare a creaţiei. Pentru compozitorii slovaci, cîntecul popular rămîne şi în viitor principalul izvor de inspiraţie nesecat. Tinerii compozitori nu trebuie să se lase influenţaţi în munca lor de creaţie, de curentele moderniste, ei trebuie să înţeleagă că în epoca contemporană, de construire a socialismului, se impune ca forţele de creaţie ale compozitorilor să fie îndrumate pe calea realizărilor ce pot servi masele largi ale poporului. Aceasta a fost linia recomandată celor tineri de maeştrii artei (spre exemplu de Eugen Suchon). Desigur, acest apel nu trebuie înţeles ca o chemare pentru întoarcerea la primitivism şi la un folclorism fals. Ci, dimpotrivă, astfel cum a preconizat în referatul principal Preşedintele Uniunii Compozitorilor Slovaci Dezider Kardoš, poporul slovac şi lumea muzicală din Republica Cehoslovacă aşteaptă de la compozitorii slovaci ca noile lor creaţii muzicale să fie adînc pătrunse de patriotismul socialist, de sentimente calde populare, păstrînd totodată nealterate principiile unei arte adevărate.

Conţinutul socialist, caracterul popular al creaţiei nu împiedică ci, dimpotrivă, stimulează evoluţia personalităţii creatoare, ajută pe compozitorii tineri porniţi în căutarea noilor mijloace de exprimare. Pe compozitorii contemporani îi uneşte indestructibil în momentul de faţă unicul ţel comun : crearea unei muzici cît mai accesibile, pătrunsă de un conţinut socialist, bine înţeles fără să limiteze, ba dimpotrivă, impunînd participarea personalităţii creatoare în munca de creaţie.

Primul Congres al Uniunii Compozitorilor din Slovacia a constituit un eveniment politic de o mare importanţă. Lucrările Congresului s-au desfăşurat într-o atmosferă de caldă prietenie. În cadrul Congresului au fost prezentate şi unele creaţii noi ale compozitorilor slovaci.

NOTE

În seria „Viaţa şi opera marilor compozitori în cuvînt şi imagini", publicată de către Editura enciclopedică din Leipzig, a apărut o nouă broşură, dedicată marelui clasic vienez Joseph Haydn.

Această lucrare, destinată unui cerc larg de cititori, cuprinde două părţi distincte : partea literară, semnată de muzicologul Richard Petzoldt (cunoscut prin broşurile Bach, Beethoven, Schubert, Ceaikovski, Verdi etc.) şi partea ilustrată pentru care semnează Eduard Gross.

În expunerea sa, autorul nu se rezumă la redarea unor date biografice, ci analizează, e drept foarte sumar, creaţia compozitorului, legînd-o de viaţa social-politică a vremii.

Această expunere foarte concentrată, deşi se adresează după cum s-a mai spus unui cerc larg de cititori, are totuşi un caracter ştiinţific.

Broşura mai cuprinde, în afara unui bogat material ilustrativ (reproduceri de tablouri şi stampe din acea epocă, manuscrise, tipărituri etc.) şi liste cu cele mai importante date din viaţa lui Haydn şi izvoarele materialului documentar.

*

În Editura Academiei de Ştiinţe din Budapesta a apărut cartea „Franz Liszt la sfîrşitul vieţii sale" de Szabolcsi Bence.

Cunoscutul muzicolog maghiar se ocupă aci în special de ultima perioadă de creaţie (1871—86) a marelui compozitor maghiar. După ce cercetează legăturile indisolubile ale compozitorului cu viaţa culturală maghiară, ignorate de mulţi biografi ai lui Liszt, el analizează cîteva din cele mai importante tipuri de creaţie, din ultima sa perioadă (Muzica funebră, Fantezie pe teme de dansuri şi Peisajul) făcînd interesante constatări asupra noutăţii acestora, asupra armoniei, melodiei, ritmului şi a formei întrebuinţate.

Sînt arătate în continuare izvoarele artei lui Liszt precum şi influenţa pe care opera sa, — în special cea din ultima perioadă de creaţie —a exercitat-o nu numai asupra compozitorilor maghiari, ci şi asupra altor compozitori de seamă (Smetana, Dvorak, Brahms etc.).

În carte sînt publicate şi şase lucrări care datează din ultima epocă de creaţie a marelui compozitor.

*

În publicaţia „Österreichische O.S.T." nr. 2 din noiembrie 1959, care apare la Viena, a apărut un articol intitulat „Dezvoltarea creaţiei muzicale în Romînia" semnat de Franz Zagiba. Articolul, o scurtă retrospectivă a istoriei muzicii romînești, cuprinde următoarele capitole : „muzica populară şi cea plastică", „viaţa muzicală" (concert şi operă), „renaşterea naţională şi creaţia modernă", „George Enescu : Viena şi Paris" precum şi „ample cercetări asupra cîntecului popular".

*

De mult uitată, fermecătoarea operă comică „Viaţa pe lună" de Joseph Haydn, după premiera de la festivalul din Salzburg şi în Olanda, a văzut pentru prima oară lumina rampei în Germania, la Teatrul din Hanovra. Spectacolul s-a bucurat de un deosebit succes.

*

Pe scena Teatrului Mare din Moscova vor fi reprezentate, între altele, în cursul acestei stagiuni, opera „Nikita Versinin", adaptare scenică după nuvela „Trenul blindat 14-69" de Vsevolod Ivanov, a cărei acţiune se petrece în timpul războiului civil —, precum şi opera „Fortăreaţa vulturului" de tînărul compozitor sovietic Balaiev, autor al mai multor cantate, unei simfonii etc. În această operă Balaiev redă aspecte semnificative ale transformărilor socialiste din Armenia sovietică. Va fi reluată, de asemenea, opera „Kitej" de Rimski-Korsakov.

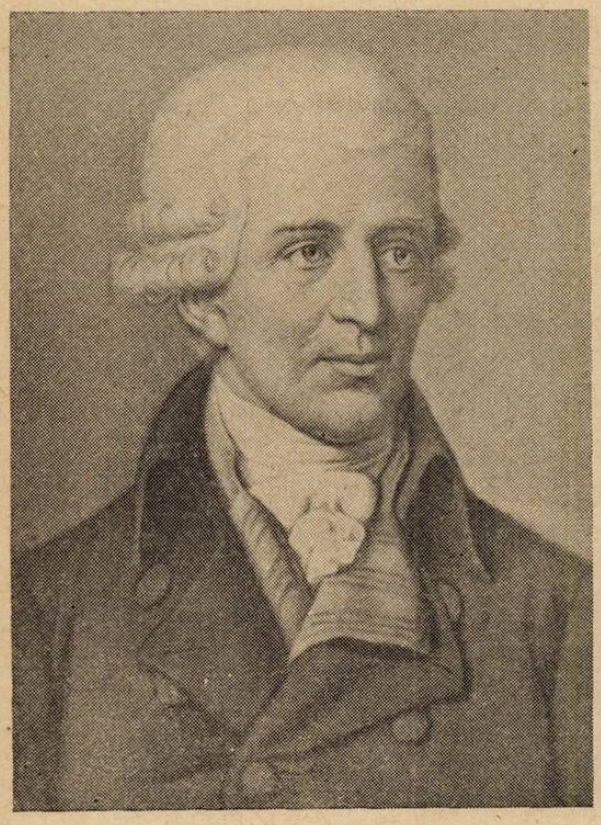
*

La Opera bavareză de stat din München a avut loc prezentarea operei „Excursiile domnului Broucek" de Leos Janacek într-o nouă versiune germană de G. H. Gutheim. Conducerea muzicală a avut-o Joseph Keilberth.

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Haydn şi mesajul creaţiei sale

de GEORGE BREAZUL



150 de ani au trecut de cînd, în Viena cotropită de armatele lui Napoleon, se săvîrşea din viaţă Joseph Haydn. Din întreita constelaţie a clasicismului vienez Haydn-Mozart-Beethoven, se stingea şi el, nici două decenii după Mozart. Străbătînd un lung şi anevoios drum, care porneşte din modesta casă de ţară a meşterului rotar din Rohrau (Austria de jos) — unde s-a ivit răsăritul vieţii lui —, el a înmănuncheat în conştiinţa sa creatoare imagini muzicale din tezaurul popular, din arta barocului şi a stilului galant ; şi din sinteza tradiţiei, a muzicii poporului şi a spiritului umanist, a făurit o artă nouă de înaltă responsabilitate etică socială.

Din anii grei ai copilăriei, ca învăţăcel şi sopran în corul de la Sfîntul Ştefan din Viena, iar după schimbarea vocii, cu vioara la subsuoară, muzicant de ocazie, în genul acelor „vagantes" medievali, apoi ca şef de orchestră la Esterhazy, el a încercat, prin propria sa luptă pentru existenţă, nedreptăţile sociale ale timpului său, a trăit lupta contra absolutismului feudal şi a văzut şi biruinţa ei într-o parte a lumii, dobîndită prin revoluţia burgheză din Franţa. Nu era versat în curentele de idei care se vînturau în secolul enciclopediştilor, nu participa teoretic la mişcarea spirituală a iluminismului burghez, nici nu luase direct cunoştinţă din scrisul acelui timp de însufleţita pledoarie pentru întoarcerea la natură, rostită de poetul muzicant, gînditorul şi pedagogul Jean-Jacques Rousseau. Dar, prin geniala sa intuiţie, absorbise şi asimilase în spiritul său principiile umaniste ale veacului. Ele se impun de timpuriu drept călăuză în activitatea sa creatoare. Prin sunete el urmăreşte — cum singur spune — să descrie „caractere morale".

Dar pentru ca muzicii să i se poată încredinţa un asemenea înalt mesaj uman, procedeele ei tehnice trebuiau supuse unei atente revizuiri şi adaptate la noile cerinţe ale creaţiei. Era vorba, în primul rînd, de reconcilierea direcţiilor contrastante formate pe baza celor doi factori hotărîtori în muzica timpului, armonia şi polifonia : pe de o parte, o voce principală dominantă, pe cînd celelalte voci se limitau la formarea acordurilor în armonie, iar pe de altă parte, o egală îndreptăţire a vocilor în contextul muzical, polifonia cu puternicele ei forme de fugă şi canon, pe baza contrapunctului. Revine lui Haydn meritul istoric de a fi contopit şi unificat procedeele armonice cu cele polifonice şi de a fi înzestrat compoziţia muzicală cu noi mijloace de expresie. Prin ele îşi poate afla rezolvarea problema temelor, a dezvoltării lor, a dialecticii dezvoltării, a dezlănţuirilor dramatice, în sonată, simfonie şi cvartet de coarde. De un studiu sistematic al regulilor de compoziţie, predat metodic de un pedagog recunoscut, Haydn nu s-a putut învrednici. Dar toată viaţa, cu nativele sale daruri de a vedea adînc în fundamentul realităţilor şi cu nestăvilita sa putere de muncă, pătruns de înalta misiune a artei muzicale, a învăţat, a experimentat, a cercetat, pentru a afla şi a-şi însuşi mijloacele cele mai proprii, mai expresive, care să fie înţelese — cum zicea — „nu numai de urechi savante", ci şi de omul din popor. Odată cu elementele tehnice, Haydn a procedat la revizuirea aparatului instrumental al ansamblurilor. El a contribuit în chip esenţial la descoperirea posibilităţilor expresive ale artei instrumentale, în exprimarea interiorităţii psihice, ca şi în redarea naturii pe care, cu un naiv realism, o zugrăveşte prin sunete, cum dovedesc numeroasele sale lucrări, indicate şi prin titluri de muzică programatică. Familiarizîndu-se cu forţa şi efectul fiecărui instrument în parte, apoi în raport cu

altele și pe toate unindu-le, dozîndu-le, echilibrîndu-le, a alcătuit impresionantul ansamblu instrumental, a cărui tratare formează pînă azi temeiurile coloritului orchestral. Astfel ajunge el să perfecteze „elaborarea motivică", dezvoltarea și să desăvîrșească opera sa în domeniul ciclurilor instrumentale, al interdependenței și unității lor în simfonie, cvartet și sonată. El este „părintele simfoniei" și al „cvartetului de coarde".

Înainte chiar de contemporanul său Herder, care, spre finele secolului XVIII-lea însemna printre producțiile spirituale ale oamenilor „glasurile popoarelor", Haydn deslușise de timpuriu cîntecul popular. Iar pentru a lega mai strîns creația sa de inima poporului, pentru a realiza acea „clasică popularitate" — cum se exprima Thomas Mann —, folosește în muzica sa motive, întorsături melodice, momente stilistice din folclor. Își dă seama că activitatea sa creatoare nu se săvîrșește în abstract, ci este determinată social. Sîntem uimiți, de pildă, să constatăm că șăgalnicul motiv din simfonia cu lovitura de timpan, mai tîrziu întrebuințat identic și în „aria lui Simon" din oratoriul „Anotimpurile", nu este decît un cîntec popular morav, care se cînta și în comunitățile germane din nordul Ungariei, și anume „Pețitorul și fata". În celebrele simfonii londoneze, compuse, împreună cu ambele oratorii „Creația" și „Anotimpurile", în urma celor două șederi ale lui Haydn la Londra, mai ales în ultimele din aceste simfonii, au fost identificate asemenea citate din melodiile populare croate. Și este demn de subliniat faptul că forma cea mai înaltă a artei sale muzicale, Haydn o realizează în urma contactului cu burghezia engleză, ajunsă în fruntea progresului social al Europei.

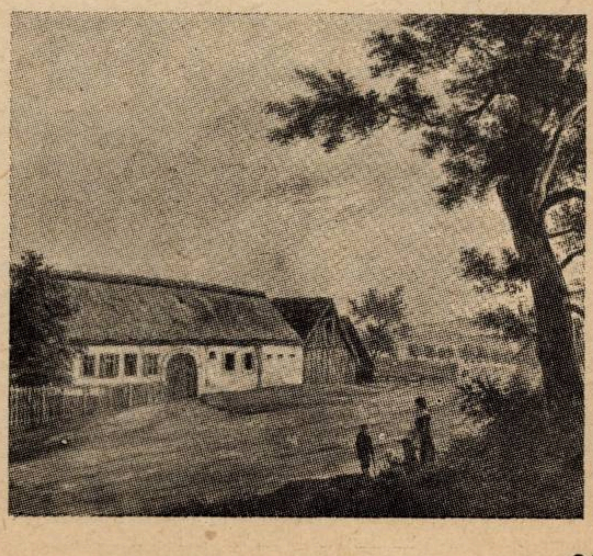
În trudnica sa muncă, de-a lungul a mai bine de o jumătate de secol, nu a pierdut niciodată din vedere rolul mobilizator și înviorător al muzicii: „Adeseori — scria el —, cînd luptam cu obstacole de tot felul, cînd puterile spiritului și trupului îmi scădeau și mi-era greu să merg înainte pe drumul pe care am apucat, atunci îmi șoptea un tainic sentiment: sînt în lumea aceasta așa de puțini oameni voioși și mulțumiți, pretutindeni îi urmărește necazul și grija; poate uneori devine munca ta un izvor din care omul plin de griji sau împovărat de treburi își extrage pentru cîteva clipe odihna și înviorarea".

Înfățișînd aspecte ale stărilor politice, sociale și culturale din Valahia, în lucrarea sa „Istoria Daciei Transalpine", apărută în 1781 — anul în care Haydn a compus cvartetele ruse și simfonia „Vînătoarea" —, Franz Joseph Sulzer arată că, în timpul primei domnii a lui Alexandru Ypsilanti, se aflau în slujba palatului muzicanți germani care, după exemplul rezidențelor austriace și maghiare, formau o mică orchestră, capela Curții. În repertoriul ei, alături de muzică de „Bach-i" și Staden, capela avea și compoziții de „Haydn". Numele lui se înscrie, deci, printre cele dintîi în istoria muzicii românești a acestor prime începuturi ale pătrunderii muzicale apusene în Principatele dunărene. Judecînd cu asprime felul cum sînt ascultați și tratați muzicanții germani la Palat, Sulzer spune că grecul fanarist n-are răbdare să asculte o întreagă simfonie cîntată de ei. Este vorba, deci, de o „întreagă simfonie", de întregi simfonii, care s-ar fi ascultat la Palatul Domnesc din București, dar audiția integrală a unei simfonii nu era suportată. Pînă la acea dată, Haydn compusese nu mai puțin de 75 simfonii; din ele, unele au ajuns și în repertoriul capelei din capitala Valahiei. În aceeași lucrare, arată Sulzer că, rugat de domnitor, a ajutat muzicanților germani să execute „cîteva cvartete europene". Printre acestea au fost, foarte probabil, și cvartete de Haydn, din epoca în care genul nu fusese încă radical transformat de el. Deci, potrivit mărturiei lui Sulzer, muzică simfonică și — probabil — și de cameră, compusă de Haydn, s-a cîntat în București chiar de la 1781, sau cîțiva ani mai înainte, din timpul cînd arta lui se dezvolta spre clasica ei desăvîrșire.

În Transilvania, marele ducat de sub stăpînirea habsburgică, mai ales la Sibiu, în casa guvernatorului Samuel von Bruckenthal, care întreținea ca și Esterhazy, o proprie capelă muzicală, aveau loc de două ori pe săptămînă serate muzicale, Academii, „Collegium musicum", la care, cum dovedesc numeroasele manuscrise aflate în muzeul care-i poartă numele, s-a cîntat mult și muzică de Haydn. Mai tîrziu, în 1839, a luat ființă în Sibiu „Reuniunea Germană de Muzică", în ale cărei concerte, chiar din primul ei an de activitate, se execută compoziții ale lui Haydn, coruri și arii din oratoriile „Creația" și „Anotimpurile", părți separate din simfonii, apoi lucrări integrale. La fel și în alte orașe ardelene, formații muzicale săsești, maghiare și românești cultivă muzica marelui clasic vienez. A contribuit la răspîndirea muzicii lui în Transilvania, în oarecare măsură, și faptul că fratele său, Michael Haydn, a fost timp de 5 ani (1757—1762) organist la catedrala catolică din Oradea Mare.

Revenind la București, este de semnalat, între altele, că, în chiar programul primei producții de fine de an, date în 1865 de către elevii atunci înființatului Conservator de Muzică, Haydn este

Casa în care s-a născut Haydn



reprezentat în trei puncte ale acestui program prin cvartet ; cîntă elevi ai lui Flechtenmacher. De atunci, probabil, admirația lui George Stephănescu, elev și el în acea vreme, apoi unul din fundatorii școlii naționale de creație muzicală românească, care va compune, între altele, și piesa, atît de semnificativ intitulată, „Omagiu lui Haydn". Cîțiva ani mai tîrziu, orchestra Conservatorului va executa Andante și Finale din Simfonia în Sol major de Haydn. Loc de seamă revine muzicii lui în programele concertelor simfonice inaugurate în 1866 și de asemenea în concertele „Societății Filarmonice Române" dirijate de Eduard Wachmann, în cele ale orchestrei „Ministerului Instrucțiunii", de sub conducerea lui Dimitrie Dinicu, apoi în cele ale actualei „Filarmonici de Stat", dirijată de maestrul George Georgescu, în concertele de muzică de cameră, în cele ale societăților corale „Liedertafel", „Carmen" și „Cîntarea României", în istoricele concerte ale marelui nostru maestru George Enescu. La editarea operelor lui, bucovineanul Eusebiu Mandicevski adaugă numele de român la cele reprezentative în cultivarea muzicii lui Haydn.

În cadrul festivităților comemorative ale anului Haydn, Comisia Națională a Republicii Populare Române, pentru UNESCO, „Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din R.P.R.", „Filarmonica de Stat „George Enescu" și întreg poporul nostru muncitor și doritor de pace, mărturisindu-și veneratia pentru strălucitul reprezentant al muzicii clasicismului, participă cu însuflețire la festivități, în dorința fierbinte de a coborî în suflete și a trăi cît mai intens arta plină de cald și nobil umanism a marelui Haydn.

(Cuvînt omagial la Concertul din cadrul U.N.E.S.C.O. dat de Filarmonica „George Enescu").

Un manuscris Meyerbeer în țara noastră

de VIOREL COSMA

La moartea compozitorului Giacomo Meyerbeer (Paris, 2 mai 1864), presa mondială a consemnat acest eveniment, fiind unul din cei mai populari creatori de la mijlocul secolului trecut. În țara noastră, unicul periodic muzical de pe acea vreme, *Amicul Familiei* i-a consacrat un necrolog (semnat de criticul muzical și directorul revistei Constanța Dunca), precum și o notiță despre manuscrisele rămase de pe urma lui Meyerbeer [1]).

Dintr-o arhivă personală s-a vîndut la o licitație publică din anul 1947 de către fiul lui Ion Ionescu de la Brad, manuscrisul muzical al lucrării *La Marguerite du Poëte* de Giacomo Meyerbeer. Fără a dispune pînă acum de amănunte complete în legătură cu proveniența acestei piese, nu este greu să presupunem că redactorul *Țeranului Romîn*, ziar cu cronici muzicale (semnate de N. Filimon, Pantazi Ghica, I. C. Fundescu), a fost uneori „recompensat" cu asemenea „atenții" de către impresari, cîntăreți, instrumentiști și profesori în trecere prin București, cu scopuri vădite de atragere, de avantaje, poate chiar de interese mai substanțiale (ținînd seama de valoarea monetară a unor asemenea daruri). Astăzi, lucrarea lui Giacomo Meyerbeer se află în colecția particulară Froim Feldman.

Scris pe hîrtie cu portative specială, înflorată la cele patru colțuri, de culoare verde, liedul conține patru pagini: prima — lăsată albă de compozitor — nu poartă nici o însemnare (probabil urma să fie desenată de un cartograf ce avea să caligrafieze pe copertă titlul interior); paginile următoare cuprind lucrarea propriu zisă, scrisă cu cerneală neagră pentru voce cu acompaniament de pian. La sfîrșit, documentul este semnat și datat : *„Giacomo Meyerbeer. Vienne 25.I.46"* Formatul hîrtiei: 25×17 cm. Condițiile de păstrare : excelentă.

Identificarea manuscrisului s-a făcut cu ușurință nu numai după caligrafia textului muzical, cît mai ales după semnătura de la sfîrșitul documentului care nu mai lasă nici o urmă de îndoială : Litera *M* din *Meyerbeer* are o conformație caracteristică grafiei compozitorului [3]). De asemenea, foarte proprie scrisului compozitorului rămîne litera *e*, care la prima vedere pare a se confunda cu *o* (din pricina codiței de legătură ce la Meyerbeer pornește nu din prelungirea inferioară normală a direcției circulare a literei, ci dintr-o reluare la partea superioară).

Textul original al liedului, scris în limba franceză, are următorul cuprins:

La Marguerite du Poète
N-a pas de couronne à sa tête
Tout au plus si les jours de fête
Elle met un épi de blé.
La Marguerite du Poète
Elle va seule par la ville
Porte au puits sa cruche d'argile
Rentre à la maison coude et file
Et chante le Roi de Thulé,
Et chante le Roi de Thulé.
La Marguerite du Poète

El un poet, ea Margareta
N-are cunună ca Ninetta
Numai de sărbători, cocheta,
Poartă un spic de grîu cu ea.
El un poet, ea Margareta.
La o fîntînă cu ulciorul,
Singură trece tîrgușorul,
Iar acasă torcînd fuiorul,
Cîntă pe Craiul din Thilá
Cîntă pe Craiul din Thilá.
El un poet, ea Margareta. [2])

Liedul *La Marguerite du Poëte* datează din perioada anilor 1830—1839, cînd Giacomo Meyerbeer reflecta la un *Faust* după Goethe. După cum ne-a informat recent printr-o scrisoare dr. Iuliu Kapp, autorul celei mai complete monografii a compozitorului, editura Breitkopf și Haertel a publicat în anul 1839 colecția *Six Elegies et Romances* pentru voce și pian. Ultima piesă (a șasea) este romanța în *Mi bemol major*, intitulată *La Marguerite du Poète*, pe care din păcate n-am putut-o confrunta cu originalul întrucît editura din Leipzig ne-a comunicat că nu dispune de nici un exemplar al acestei rare colecții de multă vreme epuizată.

Interesul stîrnit de acest manuscris autograf al lui Meyerbeer crește din două motive : pe de o parte atașamentul compozitorului față de cunoscutul poem al lui Goethe a fost caracterizat de cercetători ca un

[1]) Vezi *Amicul Familiei*, București, 2 (1864), nr. 4—5, p. 373 și nr. 6 p. 394—395.

[2]) Traducerea în versuri, conform accentelor muzicale ale partiturii, a fost făcută de compozitorul Emil Skeletti.

[3]) Vezi semnătura autografă reprodusă în *Il Mondo della Musica*, Enciclopedia alfabetica con ampie trattazione monografiche, Milano, Ed. Garzanti, 1956, p. 1447.

aspect „pasager" al activității sale creatoare (pe care însă recentul document îl infirmă oarecum prin data tîrzie ce o poartă *„Vienne 25.1.46"*, fapt ce ne dovedește că Meyerbeer n-a renunțat așa de ușor la gîndurile lui din tinerețe, și că-l pasiona încă acest subiect), iar pe de altă parte fiindcă manuscrisele originale Meyerbeer sînt azi o raritate (au fost sigilate la moartea sa, publicul și muzicologii neavînd acces la arhiva personală [4]).

Să stabilim mai întîi momentul creației lucrării și izvorul versurilor romanței *„La Marguerite du Poëte"*. Ani de zile, Giacomo Meyerbeer a reflectat la Faust de Goethe fără ca pînă la sfîrșitul vieții să fi realizat acest subiect în muzică. Compozitorul Camille Saint Saëns în cartea sa *Ecole Buissonière* povestește următoarea întîmplare: Într-o zi Nuitter, arhivistul Operei din Paris, auzind de o licitație publică de manuscrise muzicale la Berlin s-a deplasat special în capitala Germaniei, achiziționînd o serie de schițe și un proiect al lui *Faust*, datorate lui Meyerbeer. „S-ar putea presupune că acest poem al cărui autor este necunoscut — scria Camille Saint Saëns — ar fi bizar și renunțarea lui Meyerbeer nu are nimic uimitor. Din acest *Faust* născut mort, Scribe, la dorința autorului, a dat la iveală *Roberto Diavolul*. O arie cîntată de Faust pe malurile rîului Styx a devenit Valsul infernal" [5].

Giacomo Meyerbeer a cunoscut din *Conversațiile cu Eckermann* dorința expresă a lui Goethe de a-i scrie muzica la nemuritorul său poem. Criticul muzical francez Henri Blaze de Bury, prieten intim al compozitorului *Hughenoților* și autorul monografiei *Meyerbeer et son temps* (1865), nota: „Goethe, printre atîți maeștri care au defilat prin fața sa în lunga-i carieră artistică, a numit doi oameni spre a compune muzica la poemul său: primul din aceștia doi a fost Mozart, al doilea Meyerbeer" [6]. Dacă în Mozart, marele poet german vedea pe incomparabilul creator al rolului Margaretei, în schimb pe Meyerbeer îl socotea unicul realizator al lui Faust.

De ce totuși, autorul *Africanei* n-a compus muzica poemului? Răspunsul ni-l dă cu precizie același Henri Blaze de Bury care în repetate rînduri a discutat cu Meyerbeer acest lucru: „Mai întîi, fiindcă a apărut în Germania *Faust-ul* lui Spohr, apoi în Franța, lucrarea lui Gounod. Meyerbeer era prieten cu Spohr și gîndul de a-și supăra un amic l-a îndepărtat multă vreme de la proiectul său, care ar fi putut fi reluat după moartea lui Spohr, dacă n-ar fi fost vorba de noi scrupule. Spohr era un amic, Gounod un confrate; pentru a doua oară loialitatea lui îi comanda să se abțină și iată pentru ce *Faust-ul* lui Goethe n-a fost încă transpus în muzică" [7].

Se pare că și o oarecare teamă profesională l-a împiedicat să-și ducă pînă la capăt intențiile creatoare, fiindcă tot un contemporan al lui Meyerbeer — criticul muzical Gustave Bertrand — observa în *Les nationalités musicales*: „El a rezistat totdeauna ideii de a compune un Faust, spunînd că poemul lui Goethe poartă muzica în el însuși iar el nu are nimic să-i adauge" [8].

Compozitorul nu a dat uitării această idee, pe care a conturat-o în romanța *La Marguerite du Poëte*. Datarea manuscrisului descoperit în țara noastră (1846) arată clar dorința lui Meyerbeer de a reînvia — chiar și cu această minoră lucrare — sentimentele sale de afecțiune față de eroii lui Goethe.

Dar documentul mai are și un alt caracter. După migala și caligrafierea atentă a manuscrisului, după

Prima pagină a manuscrisului autograf „La Marguerite du Poëte

Pagina a 3-a a aceluiași manuscris

hîrtia înflorată de la colțuri, după prima pagină lăsată albă pentru cartografierea titlului, după claritatea semnăturii de la sfîrșit, romanța pare a fi scrisă de compozitor cu un *scop omagial*.

Data manuscrisului (25 ianuarie 1846) ne îndreaptă gîndul la celebra soprană lirică suedeză Jenny Lind (1820—1887) față de care Meyerbeer a manifestat o deosebită afecțiune. În noiembrie 1844, compozitorul a prezentat-o în cadrul unei reuniuni muzicale la Berlin ca viitoarea „mare cîntăreață a secolului" [9]. Gîngășia acestei remarcabile soprane — ce avea să-i interpreteze curînd rolul principal din opera *Vielka* — l-a dus desigur din nou cu gîndul la mult visata Margaretă a poetului german. Se pare că Jenny Lind a inspirat în iarna anului 1846 vechiul lied al compozitorului pe care autorul probabil nu a putut să i-l mai înmîneze. Întocmai cum s-a întîmplat cu scrisoarea lui Beethoven adresată lui Diabelli, și manuscrisul romanței *La Marguerite du Poëte* a luat o altă cale decît aceea a destinatarului, poposind — prin intermediul vreunui artist străin — pe meleagurile noastre.

Ținînd seama de raritatea manuscriselor lui Giacomo Meyerbeer, autograful capătă o deosebită importanță documentară. Faptul că piesa este completă, datată și semnată, că aparține unui gen (liedul) atacat ocazional de compozitor, mărește și mai mult interesul față de acest manuscris muzical unic — pînă în prezent — în țara noastră.

---

[4]) În monografia *Meyerbeer*, publicată de Lionel Dauriac la Paris, Ed. Felix Alcan, 1913, p. 217, autorul se plînge de imposibilitatea cercetării materialului autograf: „Se știe că la moartea lui Meyerbeer toate hîrtiile sale au fost, dacă nu pecetluite, cel puțin sustrase curiozității publicului".

[5]) Camile Saint-Saëns: *Ecole Buissonière*. Notes et souvenirs. Paris, Ed. Pierre Lafitte. (1913) p. 289.

[6]) Henri Blaze de Bury: *Meyerbeer et son temps*, Paris, Ed. Michel Lévy, (1865) p. 249.

[7]) ibidem, p. 301.

[8]) Gustave Bertrand: *Les nationalités musicales*, Paris, Libr. Academique Didier, 1872, p. 218.

[9]) C. A. Wilkens: Jenny Lind, Geneva, Ed. J. H. Jeheber, ediția V-a p. 17.

Concerte - Spectacole

Festival Haydn sub egida U.N.E.S.C.O.

În concertul din 12 și 13 decembrie 1959, Filarmonica de Stat George Enescu, sub conducerea maestrului George Georgescu, a prezentat un frumos program cuprinzînd simfonia „Cimpoiul", două arii din oratoriul „Creațiunea", Concertul pentru violoncel și orchestră și două coruri din oratoriul „Anotimpurile". Simfonia „Cimpoiul" datează din 1795 și face parte din grupul simfoniilor londoneze, lucrări dedicate de compozitor orchestrei simfonice din capitala Angliei. Denumirea ei vine de la acea pedală foarte sugestivă în final, intonată de coardele grave, peste care viorile expun o temă plină de voioșie și o mare frumusețe melodică. Maestrul George Georgescu a redat în chip expresiv introducerea, dominată de un pregnant și dramatic motiv. Allegro-ul care ne introduce în prima parte propriu-zisă, a fost tălmăcit cu muzicalitate; în delicata temă de la începutul părții, arcușele au imprimat discursului muzical un caracter cantabil. Ca un motiv plin de bucurie ne-a apărut ideea următoare, în sonoritatea amplă de tutti, creînd un puternic contrast. În partea a doua, prima idee a fost interpretată cu un remarcabil simț ritmic și cu sobrietate, în timp ce secțiunea mediană ne-a apărut tragică, prevestind unele pagini din muzica beethoveniană; sonoritatea incisivă a coardelor a contribuit în mare măsură la redarea acestui requiem sfîșietor. Viguros, energic, a fost redat menuetul și cu un frumos perlaj tema lirică din Trio. Finalul a constituit momentul cel mai expresiv de interpretare; demnă de admirat a fost prezentarea sugestivă, cu multă acuratețe a temei de „Cimpoi", precum și a codei într-o atmosferă de năvalnică voie bună. Maestrul George Georgescu s-a apropiat în unele momente ale simfoniei, introducerea și partea medie a mișcării lente, de spiritul beethovenian; în acest sens putem face o comparație cu tălmăcirea dată simfoniei în „sol" de Mozart de către marele Toscanini.

Soprana Emilia Petrescu este o remarcabilă interpretă a oratoriului clasic. Ea a redat cu multă căldură, ajutată de o voce frumos timbrată, cu o frazare îngrijită și cu un simț al stilului, tabloul luminos al cîmpiilor îmbrăcate în haina primăverii, în aria „Cîmpia înverzește". În cea de-a doua arie „cu aripi largi vulturul se-nalță spre albastrul cer", ce redă în imagini poetice scene din viața păsărilor, soprana a arătat o deosebită intuiție pentru interpretarea simplicității melosului lui Haydn. Acompaniamentul expresiv și discret al orchestrei a contribuit la reușita acestei inspirate tălmăciri.

Violoncelistul Alfons Capitanovici este un interpret al muzicii de cameră, posedînd un ton frumos, un vibrato larg, generos și o fină muzicalitate. Părțile de cantilenă (în special în partea a doua) au fost cele mai reușite, impresionînd profund. Tehnica insuficientă a solistului, manifestată prin nesiguranță în registrul acut, sonorități voalate, prezente mai ales în paginile de virtuozitate, tempo-ul mult prea rar imprimat finalului, ne fac să avem rezerve în ceea ce privește redarea părților mai repezi ale acestui dificil concert.

În încheiere, am ascultat fragmentele corale: Furtuna și Vînătoarea din oratoriul „Anotimpurile". În primul tablou am remarcat construcția solidă, gradația judicioasă a sonorităților din fuga cromatică, în timp ce în cel de-al doilea tablou, simpla temă a cornilor cu caracteristice „sonorități de cvintă" și variațiile brodate pe aceasta, au fost redate cu multă robustețe și cu o strălucire în pasajele rapide ale corzilor.

Concertul s-a bucurat de o caldă primire din partea publicului.

B. PR.

Concertul pentru orchestră de Tudor Ciortea în primă audiție

Filarmonica de stat „George Enescu" a intrat în noul an cu un program interesant, echilibrat, încredințat conducerii muzicale a dirijorului Mircea Cristescu. În concertele din 2 și 3 ianuarie 1960 s-au executat 3 lucrări concertante și anume Concertul brandenburgic nr. 1 de Bach, Concertul pentru orchestră de coarde de Tudor Ciortea și Concertul în si bemol major pentru vioară și orchestră de Pergolesi precum și suita de balet „Pulcinella" de Pergolesi-Stravinski.

Inițiativa Filarmonicii de a înscrie în programele simfonice ale noului an cele 6 concerte brandenburgice ale lui J. S. Bach, capodopere veșnic tinere ale clasicismului muzical, este mai mult decît binevenită.

Concertul nr. 1 în fa major deschide, luminos și îmbietor, șirul celor 6 concerte brandenburgice. I se cuvenea deci o tălmăcire muzicală de zile mari, la înălțimea unui talent dirijoral ca acela al lui Mircea Cristescu și la nivelul unei orchestre bogate în elemente solistice, întru totul pregătite și înzestrate pentru a susține părțile descoperite, solistice. Dacă am admirat la dirijor justețea tempilor, precizia, mlădierea și discreția gesticii, adaptate întru totul sensului și dinamicii muzicale, ne-au izbit pe alocuri nepotrivirile între intențiile sale și realizarea orchestrală. Ne referim îndeosebi la grupul solistic din care făceau parte elemente de prim ordin ale Filarmonicii, ca Al. Theodorescu, corniștii Ion Bădănoiu și Ilie Caloianu, oboiștii Ion Danie, C. Onofrei și I. Dodan, fagotistul D. Alecsandrescu. Nu cumva timpul scurt al repetițiilor și insuficienta familiarizare a orchestrei cu stilul Bach au determinat o realizare relativă, pentru care, dată fiind calitatea dirijorului și a ansamblului, existau premizele unei înfăptuiri artistice excepționale?

Cu o frumoasă calitate sonoră, cu justețe în intonații și sens în frazare au executat compartimentele instrumentelor de coarde cele trei părți ale Concertului pentru orchestră de Tudor Ciortea, piesa românească ce figura în primă audiție în programul aceluiași concert.

Este cu neputință ca auzind această nouă lucrare simfonică românească să nu constați progresul vădit pe care ea îl reprezintă în creația de pînă acum a compozitorului. Acest progres se afirmă în primul rînd în caracterul spontan, expresiv și plastic reliefat al tematicii de reușită inspirație populară. Tratat în stil polifonic, riguros în prima parte, acest material nu-și pierde din cursivitate, dinamism și muzicalitate.

Structura de fugă folosită în primul Allegro nu încorsetează şi nu săräceşte ca un procedeu artificial valoarea expresivă a conţinutului de idei. Există însă prejudecata că forma de fugă ar aparţine eminamente laturii cerebrale, tehnicei componistice, şi că folosirea ei într-o primă parte a unei lucrări simfonice ar vădi absenţa plinătăţii sufleteşti, a acelui clocot lăuntric ce determină calitatea actului creator.

Fuga din prima parte este însă bine pregătită de mişcarea lentă introductivă, astfel încît ea nu lasă impresia unei construcţii artificiale. Cea mai realizată parte a Concertului lui T. Ciortea este mişcarea mediană, Andante sostenuto, în care forma mare de lied este structurată pe un material melodic de nobilă inspiraţie. Aici, compozitorul ne-a apărut aşa cum îl cunoaştem din cele mai bune lucrări anterioare ale sale, o fire lirică, înclinată spre meditaţie, dotat cu simţul desfăşurării melodice şi cu ştiinţa cumpănirii formei. Finalul Concertului, cu alternarea unui refren pregnant ritmat şi al unor cuplete variate ca atmosferă şi colorit, oglindeşte orientarea compozitorului către un limbaj muzical comunicativ şi direct. O rezervă avem în ce priveşte caracterul prea estompat al unor momente dezvoltătoare precum şi în ce priveşte tratarea monocromă a orchestrei, ceea ce lasă uneori impresia că lucrarea nu ar fi decît amplificarea sonoră a unui cvartet de coarde.

Împlinirea a 260 de ani de la naşterea compozitorului napolitan Giovanni Battista Pergolesi a prilejuit prezentarea într-o excelentă interpretare a Concertului în si bemol major pentru vioară şi orchestră. Solist a fost violonistul Varujan Cozighian, laureat al primului Concurs Internaţional George Enescu din 1958, care a imprimat acestei lucrări preclasice accentele convingătoare, pline de bravură şi muzicalitate ale unei piese concertante. Cu un ton plin şi rotund, cu o tehnică viguroasă, solistul a cucerit un bine meritat succes.

Ultima piesă din programul atît de interesant alcătuit al Filarmonicii de Stat a fost suita de balet „Pulcinella", căreia Mircea Cristescu şi orchestra i-au scos la iveală întreg farmecul, graţia şi umorul grotesc rezultate din contopirea invenţiei melodice a lui Pergolesi cu armonia şi orchestraţia lui Strawinsky. Nu putem încheia această cronică fără a sublinia meritul dirijorului Mircea Cristescu, care, cu fiecare concert al său, dovedeşte pasiune şi dragoste precum şi un interes multilateral pentru cele mai variate stiluri muzicale.

V. CRISTIAN

OASPEŢI

Filarmonica din Brno

Orchestra Filarmonicii de Stat din Brno (laureată a premiului de Stat „Klement Gottwald") este una din formaţiile simfonice de primul rang din R. Cehoslovacă. Mi-am format această convingere la Brno şi Praga unde am avut cinstea să o dirijez personal în 1958, cît şi la concertele date la Ateneu sub conducerea dirijorului Jaroslav Vogel, în noiembrie 1959.

Ceea ce caracterizează formaţia este remarcabila sa ţinută artistică. Într-adevăr, orchestra nu cîntă niciodată sub un anumit nivel : acordaj foarte bun, sonorităţi deosebit de îngrijite, o desăvîrşită acurateţă. M-a impresionat foarte plăcut, între altele, acel sentiment colectiv al echilibrului sonorităţilor ce trebuie realizate. Chiar şi în mic, pe partide instrumentale, se poate observa în cazul unui simplu acord emis de trei corni de pildă, un dozaj foarte echilibrat al intensităţilor sonore respective. Toate aceste însuşiri, la care se cuvine să adăugăm promptitudinea cu care

sînt înfrînte de la prima lectură a partiturii dificultăţile de execuţie, fac din orchestra Filarmonicii din Brno un organism artistic deosebit de valoros. Este de menţionat că cvartetul „Janacek", formaţie de muzică de cameră de reputaţie mondială, aparţine orchestrei Filarmonice din Brno.

În cadrul concertelor date de orchestră la Ateneu, dirijorul Vogel a prezentat mai multe lucrări din marele repertoriu, de la Weber (uvertura „Euryanthe") şi Berlioz (uvertura „Carnavalul roman") pînă la Debussy (2 Nocturne) şi Strawinski („Le sacre du printemps").

Aş dori să relev în mod deosebit Dublul Concert pentru coarde şi timpane de Martinu prezentat în primă audiţie. Este o lucrare în care Bohuslav Martinu îşi afirmă atît apartenenţa sa la marea familie a muzicienilor cehi cît şi remarcabila-i măiestrie componistică. Folosind două mari ansambluri de coarde, pianul şi timpanele, compozitorul reuşeşte să redea cu o intensă forţă de expresie simţămintele care îl stăpînesc : dragostea nestinsă de patrie, tumultul sufletesc generat de cotropirea ţării de către fascişti.

Puritatea excepţională a execuţiei a dat relief luminos planurilor sonore, a permis sezisarea caracterului organic al complexei structuri polifonice a lucrării, a comunicat tuturor ascultătorilor sentimentul dramatic care o animă. Ca năzuinţe şi realizare Dublul concert de Martinu este pătruns de un puternic spirit contemporan.

O altă lucrare care a dovedit viguroasele potenţe interpretative ale orchestrei a fost „Sacre du printemps" de Strawinski, piesă ale cărei multiple probleme de execuţie au fost rezolvate cu măiestrie (sonorităţi frumos rotunjite, ritmica atît de diversă, de complexă, redată cu precizie, colorit bogat, treceri de la un compartiment la altul făcute cu suplete şi îngrijire).

La ambele concerte un loc de seamă a fost acordat muzicii cehoslovace, prezentă atît în programele propriu-zise („Taras Bulba" de Janacek, „Sarka" de Smetana) cît şi în suplimentele acordate („Dansurile slave" de Dvorak).

Jaroslav Vogel este un dirijor încercat, cu o mare experienţă şi un pedagog admirabil. Sobru şi energic la pupitru, el comunică orchestrei intenţiile sale cu gesturi directe simple şi foarte precise. Sub bagheta sa se cîntă totdeauna cu o siguranţă desăvîrşită.

Orchestra care numără instrumentişti valoroşi cum sînt concert-maeştrii Iosef Dolezal şi Jindrich Polaşek, violistul Richard Kozderka, violoncelistul Frantişek Kopecny, oboistul Franticek Hantac (care a cîntat cu aleasă măiestrie concertul pentru acest instrument de R. Strauss) ş.a. a fost mult apreciată de publicul nostru şi aplaudată în chip călduros. Vizita sa în R.P.R. s-a înscris cu totul pozitiv pe linia tradiţionalelor schimburi artistice dintre ţara noastră şi R. Cehoslovacă.

MIRCEA CRISTESCU

Viktor Merjanov

Ca un omagiu adus marelui Fr. Chopin, pianistul Viktor Merjanov a alcătuit un foarte echilibrat program, Fantezia, Sonata în si bemol minor și întreg ciclul celor 24 preludii.

A cînta astăzi Chopin e greu, fiindcă pe de o parte redarea muzicii acestui compozitor implică transpunerea anumitor tradiții interpretative în contemporaneitate, pe de altă parte, nu toți pianiștii au calități proprii unor asemenea interpretări. Deși în pianistica cea mai înaintată se tinde spre îndrumarea tinerilor instrumentiști către cuprinderea tuturor stilurilor, tuturor compozitorilor, combătîndu-se tendința de a se limita la diferite „specializări", Chopin continuă să aibă un loc aparte.

Între felul în care cînta Chopin și stilul interpretativ contemporan al muzicii sale există o mare deosebire. Pianistul Chopin, din cauza constituției sale atît de firave, a cercului restrîns de auditori și a pianelor sale puțin sonore de acum mai bine de o sută de ani, se limita la nuanțe dinamice ce erau plafonate de un *mezzoforte ;* pianistul Chopin nu era în perfectă concordanță cu intențiile compozitorului. Apoi, jocul său *rubato* a fost greșit înțeles, imitatorii deformîndu-l.

Pianistul V. Merjanov prin arta sa atît de actuală ne-a arătat cît de incompatibile au devenit anumite maniere interpretative față de pianistica contemporană.

Este de subliniat mai întîi rolul pe care-l ocupă tehnica în jocul său pianistic. Tehnica a devenit o funcție eminamente artistică, un mijloc pentru redarea conținutului emotiv. Așa o concepe și pianistul Merjanov, care caută tot timpul să pună în valoare muzica, cu ajutorul tehnicii. Apoi construcția arhitectonică pe care interpretul trebuie să o aibă astăzi prezentă în conștiința sa artistică. Într-o lucrare în care marile proporții sînt bine echilibrate, detaliile sînt mai ușor de ordonat în cadrul întregului. De la primele fraze ale fanteziei, această intenție de a „construi" plecînd de la marile proporții la elementele de detaliu s-a făcut simțită. Aceeași grijă și în ce privește felul de a prezenta tema lirică a fanteziei. Toți marii muzicieni au insistat asupra necesității ca tema să nu fie cîntată în același mod în cele trei prezentări succesive. Am urmărit cu o vădită bucurie artistică măiestria cu care a știut să coloreze contrastant aceste succesive apariții ale temei.

În celebra sonată în si bemol minor, cu marșul funebru, în afară de construcția echilibrată a interpretării, am mai prețuit și simplitatea — alt atribut care relevă în interpretare categoriile de reprezentare contemporane. Arta interpretativă pianistică se îndreaptă către interpretări simple, fără un rubato excesiv, fără balet sonor, fără frazări inutile. La stilul lui Chopin, a cărui muzică e atît de încărcată de semnificații expresive, o frazare grandilocventă, care ar urma dogmatismul unui Riemann ar fi pe cît de inactuală, pe atît de neconcordantă cu muzica marelui polonez. De aceea, am admirat în sonată proporționările de mase sonore, simplitatea cu care au fost conduse ultimele două părți și frazarea „înlănțuită" care punea așa de bine în valoare textul muzical.

Stilul chopinian a fost denumit pe bună dreptate „bel canto" pianistic. Ravel, cînd a fost odată întrebat ce reprezintă Chopin în istoria muzicii, a răspuns spiritual : E cel mai mare dintre italieni ! Cantilena pe care o cere, dacă nu amintește de inflexiunile vocale, dacă nu *cîntă* îndeajuns, nu poate restitui textului poezia pe care o cuprinde cu atîta generozitate. Pianistul Merjanov a avut prilejul să pună în valoare în jocul său instrumental toate calitățile ce sînt proprii și am spune indispensabile interpretării lui Chopin. Poezia muzicii ne-a fost redată pe deplin și cu multă putere de convingere.

În preludii, a știut să dea fiecăruia un alt caracter, utilizînd toate resursele bogatei sale palete instrumentale.

Micile piese, fiecare în parte o capodoperă a genului miniaturii instrumentale, prezentate în succesiunea ordonată de compozitor, dobîndesc profilul lor caracteristic, datorită și împrejurării că sînt valorificate de contrastul pe care fiecare îl aduce în raportul de succesiune sonoră. Pentru un artist cu posibilități de realizare a contrastelor sonore — de timbru, de intensitate, de tempo — preludiile sînt un adevărat caleidoscop al trăirilor sufletești.

Recitalul Chopin al pianistului Viktor Merjanov ne-a prilejuit nu numai o seară de înalte bucurii artistice dar și cunoașterea resurselor unui adevărat artist.

TH. BALAN

Andrzey Hiolski

Din înregistrări pe discuri și benzi și de la radio cunoșteam mai demult pe tînărul cîntăreț polonez *Andrzey Hiolski*, laureat al Concursului Internațional de Canto de la *Toulouse* din 1954, solist al operelor din *Katowice* și *Varșovia.*

Dotat cu un glas generos și cald de bariton, vădind muzicalitate și o tehnică remarcabilă (care-i permite să folosească variate intensități și culori vocale), Hiolski și-a înscris în repertoriul său un număr însemnat de opere de Mozart, Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini, Ceaikovski, Moniuszko etc., fiind — în același timp — un apreciat interpret al muzicii vocal-simfonice și de cameră. A obținut succese importante în turneele întreprinse în Uniunea Sovietică, Anglia, Franța, R. D. Germană, R. F. Germană etc.

Pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., Hiolski a apărut în Scarpia din *Tosca* de *Puccini* și în Contele de Luna din *Trubadurul* de *Verdi.* În Scarpia, deși cîntărețul și-a dezvoltat frumoase însușiri vocale și scenice, a avut unele momente care ar fi necesitat o forță dramatică mai expresivă, mai convingătoare (scena interogatorului lui Mario Cavaradossi, scena morții) și o voce mai amplă (scena Te-Deum-ului). În schimb, în Contele de Luna, baritonul Andrzey Hiolski, prin lirismul și eleganța vocii sale, intuirea și trăirea personajului întruchipat, a comunicat publicului puternice emoții artistice, cu deosebire în cunoscuta arie din actul al II-lea *(Il balen del suo sorriso).*

Dacă distribuția din *Tosca* (Ana Tălmăceanu — Tosca, George Corbeni — Mario Cavaradossi, Jean Bănescu — Sacristanul, la pupitru — Jean Bobescu) nu s-a ridicat peste nivelul unui spectacol bun, obișnuit, interpreții din *Trubadurul* (Elena Cernei — Azu-

Scenă din „Trubadurul" cu A. Hiolski în Contele de Luna

cena, Maria Voloşescu — Leonora şi Cornel Stavru — Manrico) sub conducerea dirijorului Egizio Massini, au realizat — alături de cîntăreţul oaspete Andrzey Hiolski, un spectacol care, prin înalta ţinută artistică, a constituit o manifestare luminoasă din actuala stagiune a operei bucureştene.

Totuşi, nu putem trece cu vederea că apreciatele resurse vocale şi scenice ale mezzosopranei Elena Cernei se cer întregite printr-o dicţiune mai clară. De asemenea menţionăm că obişnuitele decalaje ale corului faţă de orchestră (din *Trubadurul*), de data aceasta s-au făcut simţite mai puţin.

Publicul a ovaţionat pe tînărul bariton Andrzey Hiolski şi pe interpreţii noştri, cele două spectacole de pe scena T.O.B., ca şi recitalul dat de cîntăreţ la Televiziune, aducînd o preţioasă contribuţie la adîncirea legăturilor de prietenie dintre poporul romîn şi poporul polonez.

AL. COLFESCU

Maria Vaidas

În cadrul schimburilor artistice dintre noi şi R. D. Germană, Maria Vaidas, solistă a Teatrului de operetă „Metropol" din Berlin, a jucat pe scena Teatrului nostru de operetă în spectacolele „Plutaşul de pe Bistriţa" de Filaret Barbu, „Liliacul" de Johan Strauss şi „Boccacio" de Zell şi Gene.

Pe Maria Vaidas am avut prilejul să o văd pentru prima oară în 1956, la Berlin, interpretînd pe scena teatrului, rolul principal din opereta „Sînge vienez" de Johann Strauss. Bunele impresii pe care ni le-a lăsat atunci, aveau să-mi fie întărite, ulterior, la noi.

Artistă de operetă prin excelenţă, Maria Vaidas acordă o importanţă cel puţin egală şi jocului scenic nu numai muzicii. Chipul liber şi alert în care se mişcă, dezinvoltura cu care debitează un cuplet vesel sau naturaleţea cu care cîntă o arie, fac din ea o interpretă de primul ordin, cu deosebire a rolurilor de subretă, care îi vin de minune. Am avut un exemplu dintre cele mai bune in „Liliacul" unde inteligenţa sa scenică serveşte cu mult succes conturarea personajului pe care îl întruchipează (Adela). Parcurgînd repede distanţa de la subretă la stăpînă şi aparînd la bal „cucoană", interpreta a lăsat să răzbată, cu o fină discreţie şi cu spirit, aptitudinile sale de femeie de serviciu (de pildă, scena în care, aparent subconştient, constată că praful nu e bine şters de pe mobile).

În proza pe care o debitează (se ştie că este de origine romînă) Maria Vaidas a avut mult farmec, datorită într-o măsură şi accentului său particular, de adopţiune.

Fără îndoială că rolul Fiamettei din Boccacio i-a oferit mai puţine posibilităţi de a-şi pune în valoare resursele sale interpretative bogate. Am avut însă, în „Plutaşul de pe Bistriţa", o Ileană (protagonista spectacolului) de nebănuită autenticitate. Aici meritul interpretei este acela de a se fi păstrat în limitele unei trăiri sincere şi veridice ale sentimentelor eroinei, fără a împinge către o interpretare melodramatică — ceea ce, după părerea noastră, este exagerat şi nepotrivit. De altfel, Maria Vaidas a interpretat acest rol la Berlin de peste patruzeci de ori, totdeauna cu succes. Prin ritmul viu şi tonusul ridicat al desfăşurărilor sale scenice, prin acel caracter spumos, operetistic pe care îl imprimă jocului, Maria Vaidas aduce viaţă spectacolului antrenînd şi pe ceilalţi parteneri ca şi pe public. De aceea, o aşteptăm — aşa cum ne-a promis de altfel — să revină în mijlocul nostru.

GH. DENDRINO

Pe marginea unui recital de lieduri

În seara zilei de 16 decembrie a.c. în sala Dalles a avut loc un interesant recital de lieduri dat de mezzosoprana Martha Kessler acompaniată la pian de Dagobert Buchholtz. Programul a cuprins lucrări de Gluck, Scarlatti, Mozart, Haydn, Schubert, Wolf, Strauss precum şi lieduri de Mihail Jora, Tudor Ciortea şi Bogdan Moroianu. Martha Kessler posedă o voce timbrată, de calitate, cu o sonoritate expresivă îndeosebi în registrul grav. În interpretările sale remarcăm muzicalitate, sobrietate, un simţ al stilului şi precizie ritmică. Ea a redat cu dramatism „O del mio dolce ardor" de Gluck şi cu multă graţie „Violete" de Scarlatti. În liedurile „Prevenire" de Mozart şi „Tăcută îşi purta iubirea" de Haydn, cîntăreaţa a arătat o afinitate pentru muzica clasicilor prin claritatea frazării, temperamentul reţinut şi eliminarea portamentelor. Cu poezie a redat liedurile de Schubert, creînd variaţie în climatul celor şase lieduri ; un sentiment de tristeţe în „La mormîntul lui Anselm", seninătate în „Rîsul şi plînsul", o atmosferă meditativă în „Cîntecul lui Mignon şi băiatul la izvor", simplicitate în liedul „Intimitate" şi un sentiment dureros în „Margareta la tors". Punctele cele mai reuşite din program le-au constituit tălmăcirea liedurilor „Fata părăsită" şi „Taina" de Hugo Wolf ; în primul Martha Kessler a pătruns adînc sensul muzicii compozitorului, prin reliefarea melosului trist iar în cel de-al doilea, ea a folosit ample respiraţii şi o frazare îngrijită. Cele patru lieduri de Richard Strauss (Vis în amurg, Îmi port iubirea, Linişteşte-te sufletul meu, Invitaţie tainică) ne-au fost prezentate convingător cu o siguranţă în tehnica vocală. Din nefericire, aceste cîntece nu sînt întru totul reprezentative pentru R. Strauss.

În liedurile de Mihail Jora „Primăvara" şi „Proza", interpreta n-a izbutit să ne lase impresia bună de la începutul recitalului. Primul lied a fost redat mult prea sobru, fără elan, iar în cel de-al doilea, o pagină cu totul deosebită din lirica romînească, trebuia intuită atmosfera de mizerie a micilor oraşe moldovene de altă dată, cu o mică burghezie melancolică, resemnată, fără orizonturi. În finalul cîntecului, am fi dorit să fie redat acel „vaiet" apropiat de cîntecul popular ebraic, într-un mod mult mai dramatic. De altfel nici pianul nu a scos în evidenţă politonalitatea expresivă a acompaniamentului lent şi monoton. Melodiosul cîntec „Joc în soare" de Tudor Ciortea ne-a fost înfăţişat cu o mare simplicitate, adecvată versurilor populare de un caracter bucolic. Sugestiv ne-a fost redat şi liedul „În grădină" de Bogdan Moroianu pe versuri de Bacovia, compus cu ani în urmă. Am remarcat în acest pastel o nobilă inspiraţie melodică, armonii colorate care ne amintesc de Chausson şi într-o mai mică măsură de Duparc.

Pianistul Dagobert Buchholtz şi-a adus preţiosul aport printr-un acompaniament expresiv, în care s-a reliefat tonul calitativ, nuanţele colorate imprimate figuraţiilor pianistice îndeosebi în liedurile de Schubert şi Hugo Wolf precum şi un remarcabil simţ al stilului muzicii lui Mozart şi Haydn.

R. C.

TEATRUL MUZICAL

Izbînzi şi slăbiciuni într-un spectacol de operă

- Noua montare a Cavalleriei rusticane -

Succesul de care s-a bucurat premiera operei la 4 decembrie 1959 pe scena T.O.B., cu rezervele ce le vom face mai jos, se datoreşte unor tineri dar valoroşi cîntăreţi distribuiţi în patru din cele cinci roluri ale operei. Nu vom trece cu vederea unele slăbiciuni legate,

Cornel Stavru (Turiddu) şi David Ohanezian (Alfio)

în primul rînd, de realizarea regizorală a spectacolului, şi de execuţia corului.

Rolul *Santuzzei* a fost interpretat de soprana *Ana Tălmăceanu* care a trăit intens zbuciumul ţărăncii siciliene. Datorită vocii sale, care se pretează mai bine în scenele lirice, artista a reuşit să ne procure unele momente emoţionante în *Romanţa* şi în scena cu mama Lucia. Nu a realizat însă intensitatea sonoră şi nici culoarea dramatică solicitată de rol — în special în duetul cu Turiddu.

Mezzo-soprana *Iulia Buciuceanu-Boicu* în *Lola* a vădit un real progres în ceea ce priveşte amploarea vocii, unitatea registrelor şi jocul de scenă. A cîntat cu gingăşie tinerească *Flori d-albe de cireşi*. Trebuie însă să-şi îndrepte străduinţele de viitor spre o frazare şi expresivitate care să nu fie stingherite de grija pentru impostaţia vocii.

În *Turiddu* am ascultat pe tenorul *Cornel Stavru*. Dotat cu o voce bine timbrată, temperament şi sensibilitate, tînărul cîntăreţ a obţinut un succes bine meritat. El a cîntat cu multă comunicativitate *Siciliana*, dificila arie care, prin ţesătura ei înaltă, constituie o piatră de încercare pentru tenorii spinto-dramatici. În duetele cu Santuzza şi Alfio, ca şi în finalul operei *(Addio alla madre)*, interpretul a dovedit o frazare deosebit de grăitoare, o dicţiune exemplară şi un joc de scenă convingător, în care remarcăm străduinţa de a înlătura tradiţionalele „efecte" convenţionale. Socotim totuşi că folosirea prea repetată a unor puternice accente dramatice trebuie dozată cu grijă pentru a nu deveni obositoare pentru cîntăreţ şi monotonă pentru public.

O creaţie impresionantă a realizat şi baritonul *David Ohanezian* în căruţaşul *Alfio*, înfăţişînd plastic pe ţăranul sicilian hotărît să-şi apere cu orice preţ onoarea ultragiată. În aria *Il cavallo scalpita*, el şi-a valorificat cu brio vocea sa, de o forţă rar întîlnită.

Mezzo-soprana *Maria Săndulescu*, posedînd o voce curată, puternică şi bine condusă a interpretat pe *mama Lucia*, cu suficiente resurse expresive. Tînăra cîntăreaţă trebuie să-şi îndrepte eforturile spre o concordanţă cît mai deplină între gest şi cînt.

În ceea ce priveşte direcţia de scenă subliniem viziunea de ansamblu a tînărului regizor *Hero Lupescu*, axată pe drama Santuzzei, provocată de purtarea imorală a lui Turiddu, pe care Alfio îl ucide pentru a repara *onoarea ofensată*. Coloritul galben-negru-cenuşiu al cîrciumii şi bisericii, uscăciunea coastei mării (decoruri — *Paula Brîncoveanu*), ca şi unele intervenţii de proiecţii luminoase, care se depărtează de *verismul* operei lui Mascagni, tind să se încadreze în această concepţie regizorală. Inovaţia ca Turiddu să cînte *Siciliana* (din preludiu), la scenă deschisă, deşi contravine literei partiturii (care cere să cînte nevăzut, în fund, în culise), poate fi acceptată deoarece valorifică mai bine această frumoasă arie. Dar apariţia unei femei, sus pe stînca din fundul întunecat al scenei, luminată ca de lună (înfăţişînd, probabil, suferinţa Santuzzei, în timp ce Turiddu preamăreşte frumuseţea Lolei) este un *simbol* pe care publicul nu-l înţelege şi care distrage atenţia de la ascultarea *Sicilianei*. Tot astfel socotim de prisos ca peste acel *Intermezzo simfonic*, atît de clar şi expresiv (şi care se cîntă — de obicei — cu cortina trasă), să se suprapună o pantomimă a Santuzzei.

Îmbrăcămintea Santuzzei şi mai cu seamă a Lolei, printr-o eleganţă exagerată, contrastează izbitor cu restul ţărăncilor din satul sicilian. Lola este o „cochetă" dar nu trebuie să uităm că este totuşi o ţărancă, soţia căruţaşului Alfio.

Pietro Mascagni repetînd, la Bucureşti, Cavalleria rusticana (mai 1927)

Mulțimea se mișcă în general expresiv, dînd viață scenei în care Alfio își cîntă aria, scenei în care Turiddu intonează *Brindisi* și tragicul sfîrșit al dramei cînd se anunță moartea lui Turiddu. Sînt însă multe momente în care se frizează convenționalul. Astfel Santuzza, cîntînd Romanța înaintează grăbită la rampă de două sau trei ori, în timpul execuției unor acute („sînt blestemată" etc.), fără ca prin aceasta să mărească expresia scenică sau strălucirea vocii sale. De asemenea relevăm că în timp ce femeile vin îmbrăcate ca pentru o zi de sărbătoare, cîntînd primăvara mireasma pomilor înfloriți și purtînd în mîini ramuri înflorite, pe scenă străjuesc : în dreapta — două tulpini de pomi, ca două țepi, lipsite de ramuri, iar în stînga o tulpină uscată cu cîteva crengi sinuoase și desfrunzite.

În așteptarea bărbaților femeile fac (ca într-un balet de amatori începători), o întoarcere la stînga, una la dreapta și — în fine — cîntînd, balansează ritmic (ca în cea mai convențională și desuetă scenă a vechilor teatre de estradă).

Relevăm de asemenea necesitatea revizuirii versiunii românești a textului care pe alocuri nesocotește caracteristicile și muzicalitatea limbii noastre.

Corul, pregătit de *Gh. Kulibin* a participat la acțiune cu convingere avînd, în general, o intonație clară și justă. Formația din biserică a cîntat însă aspru și neomogen.

Orchestra sub conducerea dirijorului *Jean Bobescu*, a avut realizări bune — îndeosebi — în părțile de *solo* (Preludiu, Intermezzo simfonic și în ultimele măsuri din scena finală).

D. DUMBRAVĂ

Ce așteptăm noi spectatorii de la T. O. B.

Astăzi Opera devine din ce în ce mai mult un bun al spectatorilor, al întregului popor.

Spectatorul nou privește drama muzicală cu ochi noi. Dar, din clipa în care cortina se ridică, el ia uneori contact cu o sumedenie de neajunsuri. Și fiindcă teatrul a trecut prin schimbări importante, iar jocul actorilor se apropie din ce în ce mai mult de realitate, pe bună dreptate se impune întrebarea : de ce opera nu ține pasul cu cerințele epocii noi ? De ce spectacolele de operă vădesc adesea numai perfecționarea muzicii ?

Nu de mult, Teatrul de Operă și Balet al R.P.R. a reluat „Cavalleria rusticana". Această reprezentație a fost o reușită din punct de vedere muzical ; însă trebuie amintite unele greșeli care sînt în general caracteristice scenelor de operă și care — cu acest prilej — au fost și mai numeroase.

La ridicarea cortinei se aude cîntecul înflăcărat al tînărului țăran Turiddu. Sus pe stîncă, la lumina fantomatică a nopții, fluturîndu-și batista, stă o figură de femeie ca un *simbol* al durerii personificate. Din acest tablou s-a putut deduce un conținut diametral opus acțiunii operei, el ajunge chiar în contrast cu stilul operei din cauza înțelesului său *simbolist*. Cavalleria rusticana este un exemplu al exagerării tendinței veriste. De aci rezultă că această rezolvare simbolistă în nici un caz nu este justificată.

Apoi, spectatorul nu poate recunoaște pe țăranii autentici, în special pe Santuzza, țărancă tînără, dornică și capabilă de luptă, precum și pe țăranca frivolă Lola.

Comportarea corului trădează că membrii săi nu cunosc îndeajuns conținutul operei ori că însuși regizorul *(Hero Lupescu)* a falsificat sătucul sicilian al anului 1880. Rugăciunea devotată a poporului este în contrast cu comportarea lumii adunate în fața bisericii. Nu se poate socoti ca un succes nici adăugarea scenei de pantomimă care arată pe flăcăii ce se grăbesc spre biserică ca pe niște cavaleri în genuflexiune.

Aceste greșeli care trădează adevărul epocii, sînt minime față de acelea care slăbesc conflictul și fac dezlegarea neîntemeiată. Motivul declanșării duelului cu cuțite — mușcătura de ureche — nu se petrece în fața mulțimii. Turiddu regretă cele întîmplate și caută să repare greșala. El este însă obligat să se prezinte la duel din cauza răspunderii morale în fața satului. Însă, dacă acesta se petrece numai între cei doi adversari, acțiunea duelului nu este suficient de întemeiată.

Ar fi timpul ca strădania regizorilor și a cîntăreților să redea realitatea oglindită de operă și să fie înlăturat felul greoi și poseur al reprezentațiilor de operă, apropiindu-se astfel de realismul vieții.

Nu este vorba de estomparea strălucirii și a luminii pe scenă — ci de respectarea operei ca dramă și a cerințelor jocului la un nivel cît mai ridicat.

GABRIELA STEUER

MIȘCAREA MUZICALĂ DE MASĂ

Pentru un nou avînt al acțiunii de culturalizare muzicală

Sediul Uniunii Compozitorilor din R.P.R. a găzduit din nou pe reprezentanții culturali — dirijori, instructori și responsabili culturali —, în vederea analizării rezultatelor muncii obținute de compozitorii noștri repartizați pe lîngă corurile și brigăzile artistice de agitație, din principalele întreprinderi și uzine ale Capitalei.

În prezența conducerii Uniunii Compozitorilor și Organizației de Partid și reprezentanților Consiliului Central al Sindicatelor, Consiliului Sindical Orășenesc București — invitați la consfătuire — compozitoarea Hilda Jerea a făcut o dare de seamă asupra chipului în care colectivul pentru sprijinirea și coordonarea muncii culturale artistice de masă și-a împlinit sarcinile în ultimele 8 luni.

Toate obiectivele — sprijinirea formațiilor artistice corale și a brigăzilor artistice de agitație, crearea de cîntece pe diferite ramuri de producție pentru îmbogățirea repertoriilor acestor colective, educarea muzicală a membrilor formațiilor artistice de amatori, prin organizarea de conferințe, întîlniri între membrii Uniunii Compozitorilor și oamenii muncii, concerte organizate la Sediul Uniunii, cu concursul celor mai valoroase formații corale de amatori — au fost analizate fiecare în parte, arătîndu-se realizările cît și unele lipsuri. Membrii Uniunii au răspuns cu entuziasm acțiunii patriotice inițiată de Org. de Bază și susținută de conducerea Uniunii. Numărul compozitorilor repartizați la corurile diferitelor întreprinderi și uzine a crescut în momentul de față de la 39,

cîți erau inițial, la 42, iar cei care îndrumă brigăzile artistice de agitație, de la 19 compozitori de muzică ușoară, la 24. În cadrul formațiilor corale, membrii Uniunii și-au dat concursul la îmbunătățirea repertoriului de cîntece propunînd piese romînești, sovietice, din democrații populare și din literatura muzicală universală. Ei au mai contribuit la mărirea efectivului ansamblurilor corale și au sprijinit într-o largă măsură pregătirea colectivelor artistice în vederea participării la cel de al V-lea Concurs artistic pe țară al Sindicatelor. Un număr apreciabil de creații noi corale au fost incluse în repertoriul acestor formații la propunerea compozitorilor noștri.

S-au arătat, printre lipsuri, interesul scăzut manifestat de unii activiști culturali din întreprinderi care nu sprijină întotdeauna pe compozitorii trimiși să-i ajute, ca și slaba participare a unora dintre membrii Uniunii care nu au continuitate în munca de îndrumare. O serioasă piedică în buna desfășurare a activității compozitorilor pe lîngă formațiile corale o constituie scăderea simțitoare a numărului coriștilor, ceea ce a dus aproape la împuținarea unor colective după concursul pe țară.

În majoritatea cazurilor, compozitorii s-au străduit să fie cît mai folositori formațiilor pe lîngă care au fost repartizați. S-a ajuns la o colaborare strînsă și armonioasă cu dirijorii, fapt reflectat în creșterea calitativă a interpretării celor mai multe coruri. Printre compozitorii care au obținut succese sînt Aurel Stroe, la Griviția Roșie, George Derieteanu la C.F.R. Gara de Nord, Radu Paladi la Uzinele „23 August", Filaret Barbu la I.R.T.A., Aurel Popa la întreprinderea Poligrafică nr. 2, Dumitru Crăciunescu la A.M.I.T.

Și în ceea ce privește munca membrilor Uniunii cu instructorii culturali ai brigăzilor artistice de agitație din diferite întreprinderi s-au remarcat succese. Compozitorii de muzică ușoară s-au preocupat de recomandarea unor lucrări noi, cît și de crearea unor aranjamente muzicale necesare sublinierii textului. și în genere de creșterea calității artistice a formațiilor. Din conlucrarea compozitorilor cu textierii : Elly Roman cu poetul Ștefan Tita, Aurel Popa cu Ion Serebreanu, Aurel Giroveanu cu Bogdan Căuș, Florentin Delmar cu Emil Gonciu, au luat naștere sau sînt pe cale de apariție diferite piese muzicale legate de unele ramuri de producție.

S-a subliniat și activitatea Universității Muncitorești de Cultură Muzicală care a luat ființă în toamna acestui an. A fost relevată munca conferențiarilor pentru redactarea unor materiale interesante și atractive precum și organizarea concertelor simfonice date de formații artistice în cadrul Universității, cu programe alese și la un înalt nivel de interpretare. Frecvența la aceste cursuri este încă destul de slabă din cauza lipsei de interes pe care o manifestă unii dirijori și responsabili culturali față de această acțiune. În încheierea dării de seamă au mai fost evidențiate : aportul unor compozitori la desfășurarea activității cercurilor „Prietenii Muzicii" sub îndrumarea Comitetului Orășenesc U.T.M., organizarea unor concerte corale la sediul Uniunii.

Un mare număr de vorbitori au salutat acțiunea dusă de Uniunea Compozitorilor pentru ridicarea nivelului interpretativ al formațiilor artistice de amatori și al brigăzilor artistice de agitație din întreprinderile și uzinele Capitalei.

Compozitorul Ion Croitoru a declarat : „Deși am peste 70 de ani — aș vrea să fiu și eu trimis, să fac ceva pentru aceste formații de amatori care duc mai departe cu elan și dragoste creațiile noastre". Alți compozitori și-au împărtășit aspecte ale muncii lor cu formațiile artistice unde au fost repartizați, arătînd atît succesele obținute cît și unele lipsuri.

Activista culturală Solomon de la Uzinele „7 Noiembrie" a arătat că obținerea Premiului I al brigăzii sale artistice în faza raională, orășenească și republicană se datorește și sprijinului efectiv dat de compozitorul Aurel Giroveanu iar tov. Bod de la uzinele „Republica" a subliniat că inițiativa Uniunii Compozitorilor, pornită în timpul desfășurării celui de-al V-lea concurs pe țară, a constituit pentru formațiile artistice de amatori un ajutor prețios și real, care s-a oglindit în rezultatele concursului".

Dirijorul Ion Vanica, de la uzinele „Tudor Vladimirescu" a arătat, în cuvîntul său, foloasele pe care le aduce alfabetizarea muzicală a membrilor formațiilor corale în creșterea nivelului lor artistic. „Membrii întreprinderii noastre au început să cunoască valorile notelor, să bată măsura, să intoneze, să solfegieze. Sînt convins că această acțiune urmărită în mod temeinic va face ca oamenii muncii să cunoască în scurt timp lucruri cît mai multe și mai interesante despre muzică."

Compozitorul George Derieteanu, repartizat în munca de îndrumare la corul C.F.R. Gara de Nord, a comunicat dorința membrilor formației de care se ocupă : „Noi ascultăm muzică de compozitori romîni la radio, auzim un cîntec interesant sau o lucrare de Paul Constantinescu cum ar fi „Brîul", „Ciobănașul", altădată ascultăm muzică de Mihail Jora. Am dori să-i vedem pe compozitori, să-i cunoaștem. Editura Muzicală a tipărit monografii foarte detaliate despre compozitorii străini. Putem găsi în librării cărți despre Berlioz, Schubert, Haendel, Chopin, dar nu știm nimic despre compozitorii noștri. Ce au scris, cum arată la față, cum creează ei muzica, cîte piese au scris..."

O contribuție la lămurirea unor probleme au adus-o Const. Drăghici din partea secției de cultură a Consiliului Central al Sindicatelor, tov. Ion Mitarcă, vicepreședinte al Consiliului Sindical Orășenesc București, care au adus mulțumiri compozitorilor și muzicologilor angrenați în munca de culturalizare a maselor. „Facem apel — a spus reprezentantul C.C.S. — la tovarășii creatori să scrie cît mai multe cîntece cu specificul ramurii de producție și al întreprinderilor pe care le patronează."

În încheierea consfătuirii, compozitorul Ion Dumitrescu, primul secretar al Uniunii Compozitorilor, a insistat asupra sprijinului larg pe care Uniunea Compozitorilor înțelege să-l dea acțiunii de culturalizare și ridicare artistică a maselor. „Pentru toate aceste acțiuni, pentru susținerea corurilor și a brigăzilor artistice de amatori, pentru Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, pentru cercurile „Prietenii muzicii", pentru păstrarea contactului viu între compozitorii noștri și formațiile corale și artistice, vom desfășura de acum înainte o activitate și mai susținută."

Bogatul material furnizat de această consfătuire va constitui un prețios îndreptar de care colectivul pentru sprijinirea și coordonarea muncii culturale artistice de masă, va ține seama în activitatea sa viitoare.

SILVIAN GEORGESCU
și
JEAN DUMITRESCU
dirijor la filatura romînă de Bumbac

Cercurile pedagogice muzicale și răspunderea lor

Învățămîntul muzical în școlile de cultură generală, menit să contribuie la formarea omului nou, se străduiește să meargă în pas cu știința modernă a pedagogiei. Problemele pe care le ridică predarea acestei discipline sînt permanent prezente în atenția Ministerului Învățămîntului și Culturii și a Secțiilor de Învățămînt din Sfaturile Populare ; ele preocupă de asemenea subsecția didactică din Uniunea Compozitorilor și Cercurile Pedagogice ale profesorilor de muzică. Aceasta nu înseamnă că totul merge bine și că nu mai sînt rămîneri în urmă.

Mai sînt încă școli, mai ales în provincie, unde muzica este predată de cadre necalificate. Nu este încă rezolvată problema educației muzicale în clasele I—IV. Lipsurile de acest fel sînt pe cale de lichidare. Cele provenite însă din existența unor goluri în pregătirea profesorilor de muzică, manifestate atît la lecțiile de predare — care capătă în asemenea cazuri

un caracter improvizatoric — cît şi la ansamblul coral (repertoriul ales fără nici un discernămînt şi o interpretare lipsită de muzicalitate), formează obiectul preocupărilor forurilor superioare şi ele trebuie să se afle pe primul plan în dezbaterile din cadrul cercului profesorilor de muzică.

Sînt îndeobşte cunoscute realizările înfăptuite în învăţămînt : s-au îmbunătăţit simţitor condiţiile de lucru ale elevilor şi ale profesorilor ; s-au înmulţit şcolile ; prin învăţămîntul politic de Stat şi prin cursurile I.P.I.C.O.-ului, nivelul ideologic şi profesional al corpului didactic creşte continuu ; s-au mărit salariile profesorilor şi ale învăţătorilor. În aceste condiţii, cu totul altele faţă de trecut, se aşteaptă de la profesorii de muzică un real salt calitativ.

Pornind de la metoda realismului socialist, cercul pedagogic al profesorilor de muzică din Capitală se străduieşte să orienteze în acest sens pe membrii săi în predarea scris-cititului muzical şi a cîntului de ansamblu la clasele V—XI. În acest scop în şedinţe lunare se expun referate şi se dezbat diferite probleme ; se ţin de asemenea lecţii deschise prin care se urmăreşte realizarea unui rodnic schimb de experienţe. Tematica referatelor cuprinde : orientarea justă în aplicarea programelor de clasa X la formarea omului de tip nou ; metode şi procedee de predare ; figuri de luptători progresişti şi eroi ai clasei muncitoare care au inspirat pe compozitorii noştri ; George Enescu muzician patriot ; organizarea activităţii muzicale în afară de clasă, contribuţie la educaţia comunistă a elevilor.

Profesoara Georgeta Breazul a prezentat, în şedinţa din noiembrie 1959, sub titlul „Exemplificări muzicale la clasa I-a", o interesantă colecţie de discuri întocmită de Kurt Sachs — „2000 ani de muzică", prin care a ilustrat cîteva momente importante în istoria muzicii.

În aceeaşi şedinţă a fost prezentat un referat cu titlul : „Predarea muzicii la clasa X", urmat de discuţii. În concluzie s-a arătat că se cere profesorilor de muzică de la clasa X-a o serioasă pregătire profesională şi un înalt nivel politic şi ideologic. S-a subliniat că istoria muzicii nu se poate face decît în mod practic prin audiţie ; în consecinţă este necesar ca M.I.C. să sprijine şcolile pentru procurarea de discuri şi alte mijloace tehnice. S-au semnalat dificultăţile ce provin din faptul că nu există un manual, unitate în predare şi în alegerea materialului explicativ.

Măsura luată anul acesta, pentru prima dată la noi, de a se organiza în cadrul Filarmonicii de Stat „George Enescu", săptămînal, concerte-lecţii pentru copii, cu exemplificări şi discuţii, a fost primită cu vie satisfacţie în cercul profesorilor de muzică. Această activitate extraşcolară poate şi trebuie să devină un auxiliar preţios în educaţia muzicală a elevilor, cu condiţia ca fiecare profesor să asigure o frecvenţă cît mai numeroasă şi regulată a elevilor săi.

AL. SCHMIDT

Compozitorul Radu Paladi la repetiţiile corului Uzinelor Republica

Compozitorul H. Mălineanu conlucrînd cu brigada artistică a fabricii de confecţii Gh. Gheorghiu-Dej

DIN ŢARĂ

Itinerar timişorean

Activitatea muzicală desfăşurată la Timişoara în ultima vreme a cuprins un şir de manifestări valoroase.

Săptămîna penultimă a Lunii Prieteniei Romîno-Sovietice a fost marcată de participarea violoncelistului Sviatoslav Knuşevitki la concertul Filarmonicii Banatului dirijat de Nicolae Boboc. Solistul ne-a redat Variaţiunile pe o temă Roccoco de Ceaikovski într-o interpretare pătrunsă de un adînc lirism şi cu o remarcabilă cunoaştere a stilului.

Concertul condus de Mircea Popa a avut ca solistă pe pianista maghiară Annie Fischer, care a interpretat cu sensibilitate şi fantezie concertul nr. 4 de Beethoven, împrumutînd acestei lucrări o pronunţată notă romantică. În aceeaşi seară orchestra a executat Simfonia V-a de Prokofiev. Caracterul eroic şi profunzimea sentimentului, proprii acestei importante lucrări, au fost scoase în relief de Mircea Popa printr-o concepţie dirijorală unitară, echilibrată. La un alt concert ne-au impresionat verva şi elanul adevărat tineresc al dirijorului Antonin Ciolan, evidente mai ales în Simfonia a IV-a de Ceaikovski.

Dintre tinerii noştri interpreţi, şi-au dat concursul în concertele Filarmonicii violonistul Daniel Podlovski care a dovedit în concertul de Mendelsohn un real progres în ceea ce priveşte maturitatea concepţiei şi pianista Maria Cristian la care am admirat alături de bunul gust şi de o aleasă muzicalitate, judiciozitatea alegerii şi dozării mijloacelor de expresie, în concertul nr. 1 de Ravel.

Activitatea Filarmonici a mai inclus un concert coral dat la Reşiţa (dirijori Ion Romînu şi Mircea

Hoinic) și două deplasări în localitățile Caransebeș și Oțelul Roșu, unde orchestra dirijată de Nicolae Boboc a prezentat un program alcătuit din piese de largă popularitate. Concertele s-au bucurat de o primire călduroasă din partea publicului —, alcătuit în special la Reșița și Oțelul Roșu din muncitori.

Pe aceeași linie a educației muzicale a maselor se situează și concertul popular pentru elevi și tineret (dirijor Mircea Popa) cu concursul a două tinere violoniste (Angela Gavrilă și Cornelia Vasile) eleve ale școlii speciale de muzică, a căror apariție a fost primită cu interes și simpatie.

Muzica de cameră a înregistrat în această perioadă două manifestări demne de a fi relevate. Am apreciat la o audiție dată de instrumentiștii Filarmonicii, Sonata pentru flaut de Sigismund Toduță. Flautistul Mircea Mihai a redat lucrarea printr-un ton frumos și o frazare expresivă, nefiind însă în suficientă măsură susținut de acompaniamentul pianistei Maria Grogloth, care s-a limitat la rezolvarea problemelor tehnice dar nu a creat atmosfera corespunzătoare.

Baritonul Ion Mokka a stîrnit interesul ascultătorilor prin calitățile vocale interpretative, apropiindu-se cu căldură de piesele executate (3 lieduri de Brahms).

Cea de-a doua audiție de muzică de cameră a cuprins recitalul tînărului cuplu Nicolae Șarpe (violoncel) — Zoe Popescu-Șarpe (pian). În program au figurat, alături de o serie de piese mici (aparținînd în general repertoriului universal), Sonata a III-a în la major de Beethoven și Allegro din sonata în fa major de Brahms. Am regretat lipsa unei lucrări românești de mai mari proporții. Ca o primă și esențială calitate a interpretării s-a evidențiat armonia ansamblului, atît sub raportul concepției, cît și al coordonării tehnic-muzicale. Excepție în această privință a făcut sonata de Beethoven, în care pianul a pus oarecum în umbră violoncelul pe planul sonorităților. Violoncelistul Nicolae Șarpe ne-a dezvăluit o bogată gamă de posibilități expresive, manifestînd totuși o predilecție pentru exprimarea specificului liric, meditativ (Aria de Bach, partea a III-a din Sonata de Beethoven). Partenera sa cîntă cu personalitate, imprimînd muzicii ceva din impetuozitatea și nervul ce îi sînt caracteristice.

Semnalăm ca un fapt îmbucurător participarea într-un număr crescînd a publicului la audițiile de muzică de cameră, urmare a progresului realizat în calitatea acestor audiții.

CLEMANSA GIȚĂ

Artiști ai plaiurilor mărginene la Cluj

Nu de mult, Clujul a avut bucuria să primească oaspeți rari: formațiile artistice sătești din raionul Sebeș — reg. Hunedoara, laureate ale celui de-al V-lea concurs pe țară al căminelor culturale, anume: corurile din Poiana Sibiului și Săsciori, ansamblul de fluieraș din Jina și echipa de dansuri din Sîngătin. Acestea au prezentat, în marea sală a Casei Universitarilor, două spectacole cu un program artistic foarte variat, care au fost primite cu multă căldură de public.

Un grup de coriste din Poiana

Programul coral a constat din cîntece populare (prelucrate pentru cor și soliști, unele și cu acompaniament de fluieraș) și cîntece de mase. Acestea din urmă au fost alese dintre cele mai cunoscute și iubite creații ale compozitorilor noștri (Chirescu, Drăgoi etc.) iar cîntecele populare exclusiv din regiunea Mărginenii Sibiului, reprezentînd specificul și frumusețea folclorului romînesc local. Datorită prospețimii și originalității, au fost viu apreciate de ascultători. Îndeosebi suita „Pe plaiuri mărginene", compusă pentru cor, soliști și orchestră de fluiere, este o dovadă elocventă a ceea ce se poate realiza prin valorificarea creatoare a folclorului (autori G. Bogdan, I. Munteanu și G. Șoima).

Am remarcat nivelul artistic al corului din Poiana Sibiului, binecunoscut în țară. Realizările sale sînt rezultatul unei munci îndelungate și perseverente (în 1958 corul și-a serbat 50 de ani de existență) sub îndrumarea harnicului învățător Ion Tănase, care l-a înființat și a urmașului său, actualul dirijor, inimosul Gh. Bogdan. Acest ansamblu posedă o tehnică corală avansată; cîntînd fie „a cappella", fie acompaniat de fluieraș, el realizează sonorități nebănuite la un cor sătesc. Cuvinte de laudă merită și dirijorul care, cu o gestică precisă, însuflețește în permanență ansamblul.

Corul din Săsciori este o formație relativ tînără care a luat ființă în anii regimului nostru. Acest ansamblu prezintă garanția unei dezvoltări serioase, perspectiva unui nivel artistic superior, asemenea celorlalte formații din Poiana Sibiului, grație entuziasmului și voinței de care dau dovadă toți membrii săi — cor și soliști, în frunte cu talentatul dirijor, învățătorul Sim. Oprean.

Vestitul ansamblu de fluieraș al ciobanilor din Jina, unul dintre cele dintîi de acest fel organizat la noi, nu și-a dezmințit nici de astă dată renumele de care se bucură și premiile cu care a fost cinstit. Folosind „instrumente moderne" — fluiere din țeavă de alamă (care, dacă oferă un avantaj în ce privește volumul au pierdut totuși acea dulceață timbrală proprie fluierului din lemn) păcat că nu și cu fluiere de diferite mărimi (pentru a putea cînta pe diferite „voci") el și-a manifestat măiestria atît ca formație de sine stătătoare, cît și ca „acompaniator" al corului din Poiana.

Repertoriul a constat din cele mai frumoase și caracteristice melodii de cîntece și dansuri ciobănești, valorificate cu măiestrie. Stilul în care le-a prezentat este foarte original: pe lîngă arhaica omofonie, el execută diferite melodii și cîntă polifonic (pe bază de intrări în formă de canon sau imitații) ceea ce constituie tocmai esența inovației acestor fluieraș în noua cîntare instrumentală populară romînească. Chiar și cînd apar ca „acompaniatori" ai corului, ei nu sînt mai prejos, îmbinîndu-se în mod original cu corul și îmbogățind coloritul și puterea de expresie a cîntecelor mărginene. Aceasta constituie totodată un exemplu demn de urmat, de colaborare rodnică pe tărîm artistic între două sate vecine.

O parte deosebit de atractivă a spectacolului au constituit-o dansurile populare, prezentate de echipa din Sîngătin. Precizia mișcărilor coregrafice împletită cu frumusețea, grația și sobrietatea caracteristică dansurilor din această regiune au fost o expresie a bucuriei de viață a poporului nostru. Acest colectiv a dat o dovadă de serioase posibilități artistice, care-i deschid calea spre realizări majore, cum ar fi „dansul cu temă".

Spectacolul, depășind nivelul manifestărilor asemănătoare ocazionate de diferite concursuri, a fost unul dintre cele mai reușite de acest fel, prezentate la Cluj în ultimii ani. El ne-a adus aerul proaspăt al bogatelor plaiuri din Mărginenii Sibiului și sufletul oamenilor harnici din acest colț de țară.

Prof. IOAN R. NICOLA

PREZENȚE ROMÎNEȘTI

V. Gheorghiu în R. P. Polonă

În legătură cu concertele date de curînd de pianistul Valentin Gheorghiu în R. P. Polonă, ziarul „Ilustrowany Kurjer Polski" din Bydgoszcz scria la 25.XI.1959 sub semnătura lui B. Czajkowski :

„...Arta profundă și măiestria de virtuos a pianistului romîn Valentin Gheorghiu — solistul Concertului pentru pian în la minor de R. Schumann — sînt incontestabile. Valentin Gheorghiu este un artist de clasă mare. El cîntă la pian cît se poate de natural și liber, iar tehnica sa strălucită este întotdeauna consacrată unei adevărate măiestrii muzicale. De asemenea, este uimitor de bogat arsenalul tuseurilor de care dispune acest artist în stare să farmece sala : de la fortissimo puternic și pînă la pianissimo de abia perceptibil, aproape imaterializat. Cunoaștem destui „beethovenieni", „chopinieni" etc. remarcabili, în schimb nu există aproape de loc „schumannieni", deoarece interpretarea lucrărilor lui Schumann necesită un temperament deosebit de capricios și totodată profund pasionat. În interpretarea sa, Valentin Gheorghiu ne-a prezentat caracterul acestei muzici în frumusețea ei deplină. O predispoziție excepțională pentru această muzică a dovedit oaspetele romîn de asemenea în „Avînt" și în celebra „Reverie", executate în bis.

Jerba de flori oferită lui Valentin Gheorghiu n-a fost decît un simbol foarte modest al omagiului pentru *marea* sa artă".

De asemenea, ziarul „Dziennik Ldzki" din Lódź scria la 30.XI.1959 sub semnătura lui M. Pietkiewicz :

„...Valentin Gheorghiu, excelentul pianist romîn, ne-a reamintit de fermecătorul Concert în sol minor de Mendelssohn iar la bis a interpretat „Avîntul" de Schumann, Nocturna în fa diez major de Chopin și „Dansul focului" de Manuel de Falla. Interpretarea sa se caracterizează printr-o tehnică și bravură deosebită, precum și printr-o sonoritate perfectă a pianului, care mai ales în forte răsună limpede și expresiv. Interpretării lui Valentin Gheorghiu nu-i lipsește nici poezia, ca de pildă în Nocturna de Chopin".

Discul His Master's Voice cu piesele Suite Bergamasque — Claire de lune de Debussy, El amor bruho — Dansul focului de De Falla, Rondo capriccioso op. 14 de Mendelssohn în interpretarea lui Valentin Gheorghiu este astfel recenzat în revista „The Gramophone" din noiembrie 1958 de către Roger Fiske :

„El dă o cît se poate de frumos gîndită și poetică interpretare piesei „Clair de lune", te electrizează în Dansul ritual al focului de De Falla și este cel mai bine în Mendelssohn. Pe acesta îl cîntă cu o desăvîrșită muzicalitate și cu o performanță tehnică de-a dreptul uimitoare. Partea principală din Rondo o face într-adevăr foarte repede, dar șaisprezecimile sînt clare și egale cu meticulozitate. Nu-ți lasă sentimentul unei interpretări subiective în detrimentul textului, el pare că are grația și poezia muzicii, iar dexteritatea sa este subordonată acesteia.

Nici nu-mi pot închipui această piesă mai bine cîntată".

N. Herlea și H. Plattner în U. R. S. S.

Sub titlul „Cîntăreți străini pe scena Teatrului Mare" revista Sovetskaia Muzîka Nr. 12/1959 a publicat un articol despre turneul baritonului Nicolae Herlea semnat G. P., din care reproducem:

„Nicolae Herlea (bariton liricodramatic, cu un admirabil timbru) are o voce ce se revarsă liber și cucerește prin nuanțele ei fine și totodată prin intensitatea sonorității ei. La un larg diapazon, artistul dispune de un splendid timbru catifelat, de un registru acut luminos, pregnant și precis; mijloacele vocale sînt dezvoltate în tradițiile bel-cantoului italian. Maniera liberă de a cînta — și la recitaluri și pe scena operei — ușurința vizibilă a sunetului, perfecta articulare, toate acestea sînt calități foarte importante. În interpretarea lui N. Herlea imaginea lui Germont (Traviata) este foarte nobilă, umană; vocea lui sună profund și moale. Datorită respirației impecabile, cantilena este minunată prin caracterul ei egal, prin lina ei desfășurare. Intonația absolut precisă, este o trăsătură inseparabilă a măiestriei vocale a cîntărețului.

În sala Casei oamenilor de știință, N. Herlea a cîntat cu mult avînt repurtînd un succes remarcabil. Vastul program a cuprins arii, romanțe, cîntece populare. Într-o manieră reținută au răsunat lieduri de Schumann, Schubert, Rimski-Korsakov și compozitorul romîn Dima. Artistul le cîntă cu o sonoritate rotunjită, plină, căutînd să îmbine într-un tot bogăția emoțională și pitorescul muzicii. Mai „deschis" au fost arătate sentimentalismul și dramatismul naiv din romanțele italiene de Tosti, Curtis. Cîntecele romînești care au fost interpretate — „Pădurea", „Scumpa mea" și „De glumă" — constituie mici capodopere de artă. Fiecare dintre acestea este, din punct de vedere melodic, un pregnant tablou național. Cîntărețul era plin de acea spontaneitate muzicală a patriei sale.

Meritele lui N. Herlea ca artist de operă s-au vădit și în arii de Haendel, Verdi, Mozart, Giordano, Rossini. O impresie deosebit de puternică și de integră a produs aria lui Renato din opera „Bal mascat" de Verdi.

N. Herlea nu-și forțează niciodată vocea. El atinge intensitatea prin procedeul sigur de creștere treptată și firească a sonorității. În cîntul lui nu există nici urmă de asprime ; totul este extrem de plastic, totul desfată auzul".

*

Criticul muzical L. Roizman semnează o cronică cu titlul „Maeștrii artei organistice", despre recitalurile date de către organistul romîn H. Plattner la Moscova, apărută în revista Sovietskaia Muzîka nr. 12 din 1959, din care reproducem următoarele :

„Tînărul organist romîn Helmut Plattner a concertat pentru prima oară la Moscova (la 4 octombrie în sala „Ceaikovski" și la 14 octombrie în Sala mare a Conservatorului). Concertele lui au dovedit cît de mult depinde interpretul de sistemul de orgă la care interpretează. Plattner stăpînește perfect sistemul orgii complet electrificat, care la noi, în prezent, există la orga din sala „Ceaikovski". În schimb, la instrumentele de tip francez (Sala mare a Conservatorului) el n-a avut încă ocazia să cînte. Acest lucru a avut efect asupra rezultatelor artistice.

Excelenta memorie, reținerea și iuțeala reacției îi permit lui Plattner să interpreteze întregul program pe dinafară (în sala „Ceaikovski" chiar fără ajutor).

La 4 octombrie, Plattner a cîntat deosebit de reușit. Cîntul lui este echilibrat, armonic, impecabil ca formă. Gîndirea organistului este clară, logică. Totuși uneori el este prea academic, iar cîteodată pur și simplu rece, punînd orga „să cînte" într-o combinație frumoasă de registre, iar interpretul, ca și cum ar sta deoparte, păstrează pentru el modestul rol de observator. Cînd însă organistul se „dezlănțuie" și se dedă cu tot focul tinereții creației, ca de pildă în „Fantezie" de M. Reger — instrumentul începe să sune mai pregnant, mai expresiv.

În interpretarea lucrărilor de Bach, Plattner a demonstrat un bun gust și o școală bună."

Corul de copii Radio la Praga

Sub titlul „Copii din Romînia au cîntat la Praga", revista „Hudebni Rozhledy" nr. 18/1959 a publicat următorul articol :

„Ansamblul corului de copii al Radiodifuziunii R.P.R. dirijat de Theodor Cartiș a dat un concert la 6 septembrie la Casa oamenilor de artă din Praga. Debutul acestui ansamblu de copii care fără îndoială reprezintă una din cele mai bune formații de acest gen din R.P.R. a făcut cea mai frumoasă impresie asupra publicului praghez. Arta ansamblului se caracterizează în primul rînd printr-o înaltă cultură vocală și totodată printr-o dinamică expresivă, bine nuanțată. Un pianissimo fin și ușor și un fortissimo natural și bine echilibrat sînt rezultatul muncii pedagogice conștiente și raționale a prof. Cartiș și a colaboratoarei sale Elena Vicică.

Copiii au cîntat cu mare însuflețire, fără a neglija totuși preceptele disciplinei vocale, ceea ce s-a putut remarca mai ales în cazul unor melodii deosebit de pretențioase din punct de vedere al ritmului, cum de pildă este cazul în dansul popular „Sîrba pe loc" de Gheorghe Danga sau în cîntecul popular „Ana Lugojana" de I. Vidu, ambele plăcînd mult publicului nostru. Remarcabilă a fost și variația dinamică în modul de prezentare a cîntecelor populare „Ileana, Ilenuțio" de Nicolae Ursu și „Cîntecul haiducilor" în prelucrarea lui Gheorghe Dumitrescu.

Programul bogat al concertului cuprindea și cîteva cîntece clasice și populare ruse, bulgare și germane. Tinerii cîntăreți și-au manifestat simpatia lor față de gazde, prin executarea a două cîntece cehe, cîntecul popular „Pe podețul acela de la Boșile" în prelucrarea lui Frantișek Picha și „Valsul pionierilor" de Miloș Smatek. Ambele cîntece se bucură de popularitate în Romînia și copiii din această țară prietenă le execută nu numai cu temperament ci și într-o cehă fără cusur. A impresionat de asemenea și prezentarea în limba cehă a programului concertului de către două copile din ansamblul romînesc.

S-au putut remarca cîțiva tineri soliști foarte bine dotați, dintre care a impresionat îndeosebi Cornelia Burada prin vocea ei expresivă, bine cultivată. Acompaniamentul a fost executat cu sensibilitate de Alexandru Șumski.

Concertul dat de ansamblul de copii al Radiodifuziunii R.P.R. a constituit un prilej fericit de manifestare a prieteniei între copiii noștri și copiii din Romînia."

Orchestra Barbu Lăutaru în U. R. S. S.

Sub titlul „Artiștii romîni în Belorusia" revista Sovetskaia Muzîka nr. 11/959 a publicat următorul articol semnat de I. Nisnevici :

„În Belorusia a avut loc decada culturii romînești. Locuitorii din Minsk, Vitebsk, Gomel, Brest, Grodno și alte orașe au avut prilejul să cunoască lucrările pictorilor și sculptorilor romîni, noi filme romînești. De un mare succes s-au bucurat concertele instrumentiștilor, cîntăreților și dansatorilor romîni.

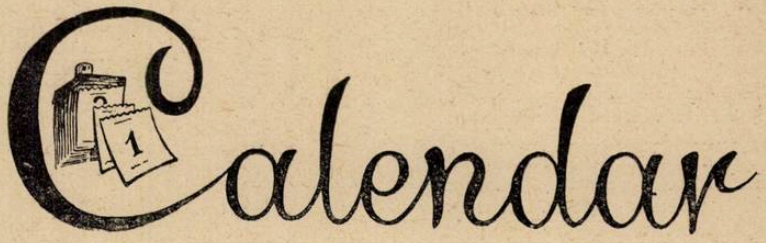
Concertele date de ansamblul de soliști ai orchestrei populare „Barbu Lăutaru" (conducător Nicu Stănescu — violonist de virtuozitate) au fost întîmpinate cu o deosebită căldură. Din ansamblu fac parte o serie de minunați muzicieni ca țambalagiul Mihai Ion Schină, acordeonistul Gheorghe Voicu, Damian Cîrlănaru interpret la fluier și nai, clarinetistul Constantin Sandu. Cîntul acestui colectiv atrage prin strălucita virtuozitate, emoție, arta improvizației, perfecta organizare a ansamblului. Entuziasmează de asemenea sonoritatea bogată a ansamblului, deși este format doar din zece artiști.

Cîntăreața Angela Moldovan, solista ansamblului, dispune de o voce frumoasă, egală în toate registrele. A sunat minunat în interpretarea ei „Buciumul" — un cîntec liric pastoral, „Marinică", Cimpoiul" — un cîntec de nuntă, și altele. Plin de farmec este cîntărețul Emil Gavriș, care a interpretat o serie de cîntece — scenete caracteristice.

Tot în cadrul decadei a concertat și ansamblul de muzică și dans al Uniunii Tineretului Muncitor (conducător artistic — Marin Constantin). Toți membrii ansamblului — cu excepția conducătorilor și a cîtorva soliști — sînt muncitori, salariați, studenți din București. Cu toate acestea colectivul dispune de o înaltă măiestrie profesionistă. Pe bună dreptate este laureat la concursurile celor patru festivaluri mondiale ale tineretului și studenților din Berlin, București, Moscova și Viena.

O bună impresie a produs grupul orchestral care a interpretat cu multă virtuozitate suita populară „Hora-Mugur-Mugurel" și „Hora staccato" de Dinicu. Numerele coregrafice sînt pitoresc prezentate, în special dansul belorus „Liavoniha" și dansul umoristic „Călușeii" (soliști Ilie Ion și Niță Constantin). De mult succes s-au bucurat o serie de instrumentiști. Merită toate laudele cîntărețul inginer Lucian Roșca ce se remarcă prin vocea sa frumoasă precum și cîntărețele profesioniste Aurelia Fătu, Elena Simionescu, Maria Lătărețu și Dan Moisescu.

În programele artiștilor romîni au fost cuprinse și lucrări de V. Soloviov-Sedoi, M. Blanter, N. Bogoslavski, A. Babaev precum și cîntece populare rusești, gruzine și beloruse."



4 ianuarie 1920

În sala Ateneului Romîn din București a apărut pentru prima oară ca dirijor George Georgescu. Bagheta i-a fost oferită de profesorul Dimitrie Dinicu, fondatorul și conducătorul orchestrei simfonice a Ministerului Instrucțiunii Publice. În program : uvertura *Euryanthe* de Weber, Simfonia în Mi bemol de Mozart și Simfonia V-a de Beethoven.

9 ianuarie 1900

A avut loc la București pe scena Teatrului Național, premiera operei Tannhäuser de Richard Wagner.

16 ianuarie 1920

S-a înființat la Anina, centru muncitoresc minier, cunoscuta *Reuniune romînă de cîntări, muzică și lectură*. După modelul acestei asociații o serie de comune bănățene din vecinătate și-au organizat coruri, folosind repertoriul muncitorilor de la Anina.

19 ianuarie 1885

S-au împlinit 75 de ani de la nașterea compozitorului Ionel Brătianu. Creator de muzică vocală, corală și instrumentală, Ionel Brătianu este autorul cunoscutei operete *Dragostea Corinei* reprezentată la București de către trupa lui Constantin Grigoriu în timpul primului război mondial (1916).

21 ianuarie 1900

S-a născut la Vărzărești, compozitorul Vasile Popovici.

21 ianuarie 1930

S-a cîntat în primă audiție la Paris, Poemul pentru vioară și orchestră de George Simonis, solist George Enescu.

23 ianuarie 1900

Pe scena Teatrului Național din București s-a cîntat feeria *Sînziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri, cu muzica de Constantin Dimitrescu. Autori ai muzicii acestui basm in-

spirat din legendele populare au mai fost George Stephănescu (în secolul trecut) și Ion Vasilescu (în anii noștri).

26 ianuarie 1855

S-a născut la București violonistul Francisc Kneisel, căruia Enescu i-a dedicat una din lucrările sale.

29 ianuarie 1900

S-a născut la Blaj, compozitorul și profesorul Iuliu Mureșianu. Creator talentat, dispărut înainte de vreme, Iuliu Mureșianu a dus și mai departe tradiția muzicală sănătoasă a tatălui său Iacob, fondatorul primei reviste muzicale din Ardeal *Musa Romînă*.

4 ianuarie 1960

S-au împlinit 250 de ani de la ziua nașterii compozitorului italian Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736). Reprezentant de frunte al școlii napolitane de operă, Pergolesi rămîne în istorie părintele „operei buffe".

Compozitor al muzicii pentru comediile în dialect napolitan și al unor intermezzi comice reprezentate între actele operei seria, Pergolesi este autorul operei buffa „Serva Padrona" (1733), considerată primul exemplu clasic al genului. Chiar „Serva Padrona" a fost scrisă pentru a fi jucată între actele operei seria „Il Prigionier superbo" a aceluiași compozitor. Datorită caracterului ei realist, dramaturgiei noi bazată pe tradiția populară a comediei dell'arte, subiectului inspirat din viața de toate zilele, muzicii bazată pe intonațiile și ritmurile vii ale cîntecelor și dansurilor populare napolitane, datorită măiestriei cu care compozitorul îmbină toate aceste elemente într-un tot unitar, într-o importantă și convingătoare realizare artistică, „Serva Padrona" capătă o valoare de sine stătătoare reușind să deschidă noi perspective creației de operă în general și genului operei comice în special.

Opera buffă „Livietto Tracollo" scrisă de Pergolesi în 1734 nu s-a mai bucurat de același succes ca „Serva Padrona", eforturile compozitorului în promovarea acestui gen rămîn însă deosebit de apreciate. În afara creațiilor menționate Pergolesi a mai scris opere seria printre care merită relevată opera „Olimpiada" (pusă în scenă la Roma în anul 1735); sonate, concerte, uverturi (care au jucat un rol însemnat în formarea stilului simfoniei clasice) și muzică religioasă. Lirismul emoționant exprimat cu multă căldură și sinceritate în valoroasa lucrare „Stabat mater" ca și multe dintre ariile operelor și temelor instrumentale, alături de vioiciunea ritmurilor, grația și plasticitatea melodiilor de inspirație populară din muzica operelor buffe, tendința realistă și măestria compozițiilor lui Pergolesi au creat faima nemuritoare a numelui său.

5 ianuarie

Se împlinesc 80 ani de la nașterea compozitorului și pianistului rus Nikolai Karlovici Metner (1880—1951).

Ca pianist Metner s-a distins în interpretarea muzicii clasice și a propriilor sale compoziții. Ca compozitor el a cultivat în special genurile muzicii de cameră, a muzicii pentru pian și vocale. El a scris pentru pian: sonate, piese liriconarative, intitulate „Povestiri" sau „Motive uitate" (incluse în 3 cicluri) și 3 concerte. A mai scris și 3 sonate pentru vioară și pian. Printre cele mai valoroase lucrări se pot cita: „Sonata elegie" op. 11 „Povestirea" în fa minor op. 14 și în si bemol minor op. 20. În domeniul muzicii vocale Metner a scris multe romanțe pe versuri de Pușkin, Tiutcev și Goethe. În creația sa își găsesc exprimare sentimente profunde dar individualismul, izolarea, refugiul într-o lume uitată, singurătatea l-au îndepărtat pe compozitor de problemele majore ale vieții, de frămîntările epocii sale. Deși lirismul, cantabilitatea sînt trăsături caracteristice creației sale, acestea sînt învăluite într-o complicată factură componistică care îngreunează sezisarea lor de către masele largi de auditori.

18 ianuarie

Se împlinesc 125 de ani de la nașterea lui Cezar Cui (1835—1918), membru al „grupului celor cinci". Cezar Cui a ocupat un loc important în istoria muzicii ruse atît ca compozitor cît și ca critic muzical. Importanță deosebită pentru cariera sa muzicală o are întîlnirea cu Balakirev și Dargomîjski în 1856. Aceștia îl îndrumează în desăvîrșirea studiilor muzicale începute cu Moniusko. Cui începuse încă din anul 1855 să scrie lucrări pentru pian și romanțe. Aderînd la principiile „noii școli muzicale ruse" inițiată de Balakirev și cercul său, el se preocupă și de creația de operă, astfel în 1857—58 scrie opera „Prizonierul caucazian" după Pușkin iar în 1859 o operă comică într-un act intitulată „Fiul Mandarinului" pe un libret de V. A. Krîlov. După sfatul lui Balakirev în 1861 începe să lucreze la opera „William Rotcliff" după H. Heine, pe care o termină în 1868.

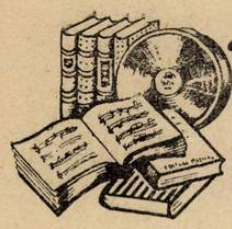
Împreună cu Rimski Korsakov lucrează la opera lui Dargomîjski „Oaspetele de piatră" rămasă neterminată, iar în 1871 participă la creația colectivă a „grupului celor cinci" opera „Mlada" pentru care scrie actul I. În anul 1875 Cui mai scrie o operă pe un subiect de V. Hugo „Angelo". Operele „William Rotcliff" și „Angelo" deși nu sînt legate nemijlocit de viața poporului rus, corespund prin concepția lor creatoare principiilor estetice ale „grupului celor cinci". Acestea sînt drame muzicale realiste în care personajele sînt bine conturate, în care drama psihologică în toată evoluția ei se desfășoară pe un fond veridic cu un pronunțat colorit național.

În dramaturgia operelor, Cui urmează drumul început de Dargomîjski în opera „Oaspetele de piatră" adică o desfășurare muzicală curgătoare fără numere închise (arii, recitativ etc.) și cu o linie vocală realizată în întregime în stilul declamației muzicale — arioso. Deși aceste opere reprezintă realizări importante în muzica rusă din deceniile 6 și 7 ale secolului 19, totuși ele nu au putut rezista alături de mărețele drame muzicale populare ruse ale lui Musorgski, Rimski Korsakov, Borodin. Stilul romanței lirice de cameră în care compozitorul a excelat, și-a pus pecetea și asupra creațiilor sale de operă eliminîndu-le forța dramatică. Începînd din anul 1864 Cesar Cui activează intens pe tărîmul criticii muzicale. Colaborînd activ la revistele „Sanct Peterburgski Vedomosti" și „Muzîkalnoe obozrenie", înfocatul critic și polemist s-a dovedit a fi un bun și rafinat cunoscător al muzicii ruse și universale precum și un talentat scriitor. Critic militant, C. Cui a luptat pentru principiile realismului în artă, pentru școala națională rusă și importanța ei în istoria universală, pentru ideile „noii școli ruse (grupul celor cinci)".

După anul 1870 Cui s-a depărtat de pozițiile „grupului celor cinci"; acest lucru se reflectă atît în creația sa cît și în activitatea de critic. În anul 1894 scrie o operă pe un text francez după Dumas (tatăl) „Pe mare", pusă în scenă la opera comică din Paris. La începutul secolului XX compozitorul creează 3 opere într-un act: „Petrecere în timpul ciumei" după Pușkin, „Mademoiselle Fifi" după Maupassant și „Mateo Falconet" după Merimée. Influențat în oarecare măsură de curentele noi moderniste, Cui manifestă unele trăsături naturaliste în opera „Mademoiselle Fifi". În general însă, după revoluția din 1905—1907 el simte nevoia să se întoarcă la principiile de creație ale „grupului celor cinci". Astfel în 1907—1909 scrie drama muzicală „Fata căpitanului" după Pușkin dar aceasta a fost o încercare nereușită.

În anii 1915—1916 Cui a lucrat la terminarea operei marelui său prieten M. P. Musorgski, „Tîrgul din Sorocinț".

Este interesant de arătat faptul că Cesar Cui s-a preocupat de literatura muzicală pentru copii. Astfel, în anul 1906 el creează o operă pentru copii intitulată „Viteazul de zăpadă" iar în anii 1912 și 1913 mai îmbogățește acest domeniu cu încă 3 creații în acest gen „Scufița roșie", „Cotoiul încălțat" și „Ivanuška cel prostuț". În tot decursul vieții sale creatoare, Cui a scris romanțe și cîntece, numărul lor se ridică la 250, multe miniaturi pentru pian și pentru vioară, 4 suite și alte piese pentru orchestră, coruri, ansambluri vocale și instrumentale, Cîntece pentru copii. Creația vocală de cameră (romanțele pe texte de Pușkin, Maikov, Mickiewicz) rămîne cea mai valoroasă moștenire muzicală pe care ne-a lăsat-o compozitorul.



Vă recomandăm DISCURI ŞI TIPĂRITURI MUZICALE

Imprimarea pe discuri micro a celor mai reprezentative lucrări ale lui George Enescu este în plin proces de realizare. Casa romînească de discuri Electrecord a dat pe piaţă o serie de înregistrări care îi fac cinste, contribuind din plin la popularizarea creaţiei enesciene.

Pe măsura apariţiei acestor discuri revista noastră a semnalat importanţa şi calitatea lor, recomandînd amatorilor de muzică lucrări ca Dixtuorul pentru suflători, Cvartetul de coarde nr. 2, Cele două Rapsodii şi Simfonia I-a. („Muzica" nr.: 9/957, 1/958, 8/958, 10/959). La acestea s-au mai adăugat şi un număr de lucrări care vor interesa cu siguranţă pe iubitorii noştri de muzică.

Sonata II-a pentru vioară şi pian, op. 6. Disc 25 cm ECD 61 lucrare reprezentativă pentru prima perioadă de creaţie a compozitorului, a însemnat o primă sinteză între rezonanţa cîntecului romînesc şi suflul de factură romantică specific compozitorilor vremii. Încă din această lucrare, în care influenţe din muzica lui Brahms, Franck şi Fauré sînt persistente, embrionul personalităţii compozitorului poate fi recunoscut. În acest sens, cel mai grăitor este Andantele a cărui desfăşurare liberă a frazei melodice, ne face să ne gîndim la stilul „rubato" aparent improvizatoric al lucrărilor de mai tîrziu. Dacă lucrarea — pe lîngă căldura expresiei care i-a asigurat popularitatea — prezintă un viu interes ca mărturia începuturilor procesului de cristalizare a unei mari personalităţi, discul însuşi are un caracter de document sonor. Este vorba de vechea dar inegalata interpretare a compozitorului la vioară cu concursul lui Dinu Lipatti la pian. Recondiţionarea sonoră a unei înregistrări făcute cu aproape două decenii în urmă nu este o sarcină uşoară dar putem spune că tehnicienii Electrecordului au reuşit într-un mod care merită să fie apreciat. Desigur că înregistrarea nu mai poate satisface cele mai înalte exigenţe de fidelitate în redarea timbrului şi dinamicei, ceea ce nu scade din interesul artistic şi documentar al discului.

Octetul pentru dublu cvartet de coarde, op. 7. Disc. 30 cm. ECE 01 lucrare scrisă la puţin timp după sonată prezintă trăsături asemănătoare aducînd în plus o caracteristică importantă în concepţia arhitectonică. În primele părţi predomină caracterul expozitiv de enunţare a unor idei melodice cu suflu larg, în timp ce dezvoltarea tuturor acestor idei melodice este rezervată pentru ultima mişcare, concepută ca o amplă tratare tematică a întregii lucrări. Este interesant de observat că această concepţie a formei îşi va găsi o realizare deplină cinci decenii mai tîrziu în Simfonia de cameră. Interpretarea Octetului dovedeşte o perfectă intuire a generozităţii şi expansiunii romantice a temelor, reuşind în acelaşi timp să redea cu claritate scriitura polifonică, bogată, realizată cu uimitorul meşteşug care-l caracteriza pe Enescu chiar la începutul drumului său creator. Formaţia are omogenitate, remarcîndu-se prin reliefarea individualităţii expresiei fiecărei partide instrumentale. Din nefericire, fiind primul disc de 35 cm. imprimat de Electrecord nu beneficiază de fidelitate, acurateţe şi omogenitate a registrelor, calităţi tehnice care devin tot mai evidente în discurile apărute de curînd.

Suita op. 10 pentru pian
Disc 30 cm. ECE 025

Din Suita op. 10 pentru pian sînt deseori executate în ţara noastră Toccata şi Pavana. Imprimarea integrală — datorită pianistului chinez Li Min Cean — are meritul de a ne dezvălui momente de intensă inspiraţie melodică cum ar fi fraza iniţială din Sarabanda sau pagini în care originalitatea tratării instrumentului (tema Bourrée-ului) ne apare — avînd în vedere vremea la care a fost scrisă piesa — ca extrem de curajoasă. Singura obiecţie care i s-ar putea aduce pianistului, este referitoare la tema Bourée-ului, al cărei caracter incisiv nu a fost suficient reliefat, piesa pierzînd din vigoare. În rest interpretarea este plină de sensibilitate şi înţelegere. Calitatea tehnică a imprimării este remarcabilă.

Sonata op. 24, nr. I pentru pian în fa diez minor

Importanţa majoră însă, pe care o prezintă discul de mai sus este imprimarea pe verso a Sonatei în fa diez minor pentru pian. În cadrul operei enesciene această sonată marchează începutul etapei de maturitate a compozitorului. Aspectul „rubato" care va caracteriza cele mai reprezentative lucrări de aci înainte, lărgirea tonalităţii prin integrarea resurselor modalismului din cîntul popular într-un stil în care predomină în mod constant cromatismul, precum şi bogăţia unei ritmici realizate prin subtila şi continua variere a unor celule ritmice iniţial simple, conferă piesei un caracter unitar şi extrem de personal. La acestea se adaugă şi o polifonie care prin supleţea ei reuşind să treacă pe nesimţite de la un număr mai mare la unul mai mic de voci şi invers, creează un mijloc de exprimare adecvat pentru redarea plastică şi în acelaşi timp concisă a bogatului conţinut emoţional care stă la baza lucrării. În acest sens partea întîia (în care abia mai apar unele ecouri din Brahms, compozitor care joacă un rol important în prima perioadă de creaţie a lui Enescu) şi cea de a treia a cărei atmosferă o vom regăsi în părţile lente ale Sonatei nr. III pentru vioară şi pian şi a Sonatei nr. III pentru pian, constituie pietre unghiulare ale operei enesciene. Partea II-a Presto vivace, în iureşul căreia străbat accente de fină ironie, caracteristică unor pagini din lucrările lui Enescu, amintindu-ne pe alocuri de bonomia pieselor de pian ale lui Chabrier, dar ajungînd alteori la sarcasm sau încordare, constituie o pagină unică în opera compozitorului prin stilul ei briant pianistic.

Interpretarea la pian a Mariei Fotino — una din cele mai reuşite înfăptuiri ale carierei sale — se caracterizează printr-o cizelare plină de sensibilitate a amănuntului care se integrează în suflul de mare amploare, degajat de redarea întregii lucrări. Metoda pianistei de a construi pornind de la finisarea cu multă perseverenţă a amănuntului, — se arată a fi foarte adecvată muzicii lui Enescu. De aceea am sugerat pianistei Maria Fotino şi imprimarea Sonatei a III-a de pian, care pînă acum nu există pe discuri romîneşti. Realizarea tehnică a discului este excelentă şi îl recomandăm cu căldură iubitorilor de muzică.

DISCOFIL

*

„Electrecordul" a iniţiat o nouă colecţie de discuri intitulată „Compozitori romîni de muzică uşoară". Salutăm cu bucurie noua colecţie care tinde să popularizeze cele mai valoroase lucrări ale genului, unele din ele de mult îndrăgite de marele public. Discurile (microrile de 17 cm.) înmănunchează cîte patru melodii ale fiecărui compozitor. Înfăţişarea atrăgătoare a noii emisiuni de discuri este sporită de prezentarea în plicuri care, pe una din feţe are imprimată fotografia com-

pozitorului și facsimilul semnăturii sale, iar pe verso lista lucrărilor aceluiași compozitor imprimate pe discuri Electrecord.

Primele două discuri din noua colecție au și fost puse la dispoziția discofililor.

Cel dintîi (EDC 192) consacrat unor compoziții din bogata creație a compozitorului H. Mălineanu, ne oferă într-un nou aranjament orchestral datorat lui Iancsi Körösy — cunoscuta melodie de dans „*Garofița*". Orchestra dirijată de Theodor Cosma pune deopotrivă în valoare melodia compozitorului și concepția orchestratorului.

Noua variantă nu este o simplă verigă care se adaugă la lanțul obișnuitelor interpretări anterioare. Ea înveșmîntează piesa într-o sonoritate amplă, cu totul originală.

În continuare este prezentat, în interpretarea Simonei Casian, cîntecul „*Cine n-a iubit măcar o dată*" despre care ne-am mai ocupat într-una din cronicile noastre anterioare *. Reversul discului oferă ascultătorilor, în interpretarea Michaelei Cotaru și Mariei Sereea, „*Mica Serenadă*" cu versuri de Jack Fulga. În înregistrarea orchestrei de jazz „București" dirijată de compozitor — melodia caldă și inspirată își găsește prin intermediul celor două cîntărețe o interpretare adecvată.

Pe aceeași față de disc foxtrotul „*Calea Griviței*" (text N. Constantinescu și George Voinescu) este cîntat de Luigi Ionescu — orchestra de jazz „București" fiind dirijată de această dată de Sergiu Malagamba.

Axîndu-se pe realitățile zilelor noastre, tema acestui cîntec ne poartă pe cunoscuta stradă bucureșteană împreună cu eroii zilelor noastre, oameni simpli, entuziaști și bucuroși de viață.

Al doilea disc din colecția „Compozitori romîni de muzică ușoară" cuprinde compoziții ale lui Elly Roman (EDC 194). Cele patru piese selecționate sînt reprezentative pentru creația acestui compozitor. Abordînd subiecte ce reflectă cuceririle științei și tehnicei noi cît și viața de azi din patria noastră, Elly Roman își completează bogata sa paletă cu cîntece de un lirism autentic. Despre „*Ada Kalé*", „*Cîntecul satelitului*", și „*Cîntecul Deltei*", am mai vorbit în trecut **) Trebuie totuși menționat în ceea ce privește „Cîntecul Deltei", că noua interpretare a lui Rodion Hodovanski aduce un spor de expresivitate. „*Trenule, tren fără fum*" care completează această serie, este scris pe versurile lui I. Berg. Interpretarea este a surorilor Kosak, acompaniate de o formație orchestrală condusă de Gelu Solomonescu. Scris cu intonații romînești, acest cîntec are o melodie simplă, ușor de reținut, transmițînd maselor un mesaj despre progresul tehnic în regimul nostru socialist.

Cu ocazia împlinirii a 500 ani de existență a Capitalei noastre, Electrecordul a editat un disc intitulat „*Cîntece despre București*" (E.D.C. 202). Remarcăm în acest mănunchi de melodii foxtrotul „*Cele mai frumoase fete*" de H. Mălineanu (versuri N. Constantinescu-G. Voinescu) cunoscut publicului din spectacolul „București 500". În interpretarea plină de umor și vervă a lui Gică Petrescu — dirijorul orchestrei, care acompaniază cu mult elan, fiind Sergiu Malagamba — piesa îmbină fericit intonația națională cu ritmul de dans. Din același buchet de cîntece reușite, face parte „*Cînd te-aduce trenul în București*", medium fox de Radu Șerban pe text de Aurel Felea, care prilejuiește cîntărețului Luigi Ionescu o frumoasă și caldă interpretare a unei melodii duioase și senine. Orchestrația aerată și de bun gust este pusă în valoare de conducerea lui Gelu Solomonescu. „*Cîntecul vesel despre București*" de Florentin Delmar (versuri Aurel Felea) este înregistrat de orchestra de estradă Radio, dirijată de Sile Dinicu și cîntat de Gică Petrescu și Trio Grigoriu. Muzica, textul și interpretarea concurează la realizarea acestui cîntec plăcut atît pentru ascultare cît și pentru dans. Înregistrat cu aceeași orchestră și sub bagheta aceluiași dirijor, putem asculta în continuare cîntecul „*Capitală, grădină cu flori*" de Alin Noreanu (interpretează compozitorul) pe text de Cristian Demco. Concurența între compozitor și cîntăreț este în favoarea celui din urmă, aceasta neînsemnînd totuși că interpretarea vocală este de cea mai bună calitate. O undă de poezie și ingenuitate nu lipsește însă cîntecului, ceea ce îi conferă unele însușiri de accesibilitate.

În seria discurilor standard (78 ture) au apărut cîntecele de largă circulație, „*Un minut*" de Radu Șerban (EDA 2793) și „*O chitară cîntă*" de V. Veselovsky (EDA 2779) ambele pe versuri de Constantin Cîrjan. Aceste piese cunoscute din emisiunile radiofonice și concertele de muzică ușoară, sînt interpretate de Roxana Matei, respectiv Aida Moga și Florin Dorian. Prin calitățile lor melodice deosebite ele au intrat în patrimoniul iubitorilor acestui gen de muzică. Ambele lucrări se bucură de condiții bune de înregistrare. Indeosebi în piesa „Un minut" utilizîndu-se procedee moderne de înregistrare, se obține prin suprapunerea aceleiași voci (Roxana Matei) un omogen ansamblu vocal.

„*I-am spus dorului să zboare*" (EDA 2779) este un medium fox de Florentin Delmar, pe versuri de Eugen Mirea. Îmbinîndu-se armonios, muzica și textul — străbătut de fiorul poeziei — promovează o tematică de esență folclorică. Orchestrația, colorată, susține un fond sonor adecvat interpretării vocale (Luigi Ionescu).

Considerăm această emisiune de discuri ca o fructuoasă realizare a colectivului casei „Electrecord".

MIȘU IANCU

*

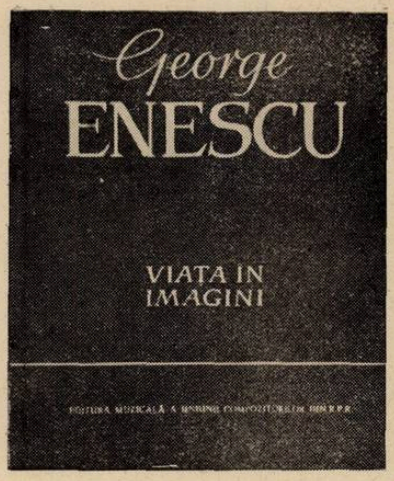
În Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. au apărut în ultima vreme un număr de tipărituri în genuri diferite, care constituie o contribuție la îmbogățirea literaturii de specialitate și a celei de popularizare a muzicii în rîndul publicului larg. Semnalăm astfel în genul simfonic : *Simfonia* de Mihail Jora, *Simfonia I-a* de Sigismund Toduța, *Suita III-a* pentru orchestră simfonică de Ion Dumitrescu, în genul cîntecului de masă : *Internaționala*, *Republică, măreață vatră* de Ion Chirescu, *Sub flamura partidului* de C. Arvinte, *Cîntă patria*, (culegere), *Partidul ne conduce* de Zaharia Popescu, *Povestea holdei* de Vasile Popovici, *Cîntă marile furnale* de Sabin Drăgoi, *Noi victorii cucerim* de Ovidiu Varga ; cîntecele *Am început să-mbătrînesc* de H. Mălineanu, *Ecou de romanță* de F. Dumitriu, *Cîntă inima mea* de V. Veselowski, *M-am îndrăgostit de tine*, *Moscova* de E. Roman, *Un minut* de Radu Șerban, *Prima poezie* de N. Chirculescu ; a mai apărut un volum de coruri ruse și sovietice sub îngrijirea lui Alexandru Pleșca.

În colecția „Muzica pentru toți" au apărut *Despre instrumentele muzicale din orchestra simfonică* de Alexandru Pașcanu, *Formele muzicale vocale* de Dumitru Bughici și Diamandi Gheciu, *Gramatica muzicală* de S. E. Maksimov, *Convorbiri despre muzică* de V. N. Vladimirov, *Teoria elementară a muzicii* de I. V. Sposobin.

Au apărut de asemenea monografiile „G. F. Haendel" de Mircea Nicolescu, „Corelli" de K. Kuznețov și I. Iampolski și „Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale" de Liviu Rusu precum și două albume în colecția Viața în imagini dedicate lui Antonin Dvorak și lui George Enescu, acesta din urmă cu un text de Andrei Tudor.

*)Vezi revista Muzica nr. 3/959 pag. 46

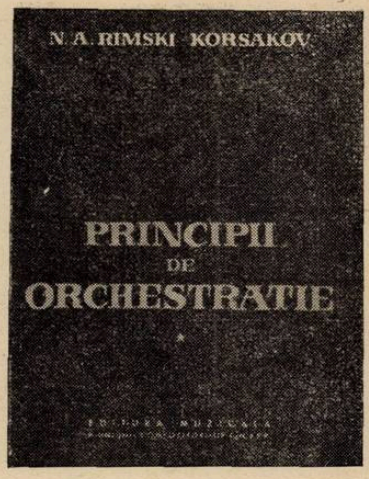
**) Vezi revista Muzica nr. 3/959 pag. 45



Repertoriul clasic este reprezentat prin 10 sonatine pentru pian publicate sub îngrijirea lui Theodor Bălan. Pentru amatorii acordeonului s-au tipărit 15 piese pentru acordeon. În domeniul creației populare a apărut o „Antalogie folclorică din ținutul Pădurenilor". Creația pentru copii este reprezentată prin caietele „Ale noastre, ale voastre" de Ioan D. Chirescu, „Orașul Copiilor" de Matei Socor și „9 cîntece pentru copii" de Mircea Hoinic. Însfîrșit, din domeniul didactic menționăm „Principii de orchestrație" de N. A. Rimski Korsakov, Manual de vioară de Ionel Geantă și George Manoliu (vol. I.), Metodă de flaut de Dumitru Pop, Metodă de pian de M. Cernovodeanu, Metodă de chitară de Maria Boeru.

Tipărit în prima ediție în 1913, tratatul „Principii de orchestrație" în două volume de N. A. Rimski Korsakov, se bucură de la apariție și pînă azi de un viu interes în rîndul muzicienilor, datorită expunerii clare și metodice a materialului, ilustrat (în al doilea volum) cu exemple din opera însăși a autorului. După cum se știe, Korsakov a adus o contribuție hotărîtoare în dezvoltarea orchestrației moderne, atît prin orchestrarea unor lucrări ale compozitorilor școlii ruse cît și prin aceea a propriilor lucrări, deschizînd drumul artei compozitorilor veacului nostru, care au preluat adesea direct experiența sa (ca de pildă compozitorii școlii franceze, Respighi ș.a.). Pornind de la principiul realist că o bună orchestrație înseamnă o bună conducere a vocilor, bazîndu-se pe marea tradiție clasică, începînd cu Gewaert, și pe experiența sa creatoare, dezvoltată în contact cu melodia, armonia și polifonia de specific rus și oriental, Korsakov a descoperit căi noi în utilizarea resurselor expresive ale instrumentelor, îndeosebi a coloritului rezultat din diferite combinații sonore, a ritmului ș.a. Volumul amintit mai sus se situează alături de alte tratate de mare valoare ale literaturii de orchestrație cum sînt tratatul de Gewaert și cel de Berlioz-Strauss. Traducerea din limba rusă, aparținînd lui Liviu Rusu și Bogdan Moroianu, are calitatea de a fi întru totul fidelă textului, atrăgătoare și actuală în ce privește terminologia științifică utilizată. Lucrarea este scoasă în condiții tehnice și grafice deosebite.

Monografia „Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale" de Liviu Rusu reprezintă o contribuție prețioasă la cunoașterea drumului creator și al strădaniilor artistice ale lui Ioan D. Chirescu, din anii grei a uceniciei, desfășurată în condițiile spinoase ale trecutului, pînă în epoca noastră cînd titlul de artist al poporului acordat cu prilejul împlinirii a 70 de ani de viață, semnifică puternic poziția sa de cîntăreț al vieții de mari înfăptuiri pe care o trăim astăzi. Lucrarea scoate în evidență procesul de afirmare a creației corale a lui Chirescu în strînsă legătură cu mișcarea culturală din țara noastră, arătînd transformările înnoitoare ale acesteia prin îmbrățișarea entuziastă de către compozitor a obiectivelor artei noastre realist socialistă, de a milita pentru înflorirea noului din viață, pentru pace. In același timp, cartea oferă un material valoros în ce privește dezvoltarea mișcării noastre corale din trecut pînă azi, datorită investigațiilor asupra artei muzicienilor înaintași și contemporani. Făcînd o analiză competentă a personalității



și artei lui Chirescu, explicînd forța expresivă a cîntecelor sale prin tematica lor actuală și melodicitatea plină de vigoare și avînt, prin armonia simplă dar dinamică, autorul monografiei prezintă materialul într-un stil atrăgător, accesibil, sprijinindu-se pe date științifice și pe exemple muzicale. Am fi dorit numai o mai bună prezentare a cărții din punct de vedere tehnic, așa cum am aflat la alte tipărituri de acest gen scoase de Editura Muzicală.

V. T.

ȘTIRI

De curînd Radio Bremen (R.F.G.) a transmis Simfonia a X-a de Dmitri Șostakovici și „Ludus tonalis" de Paul Hindemith.

*

Festivalul de la Bayreuth se va deschide anul acesta la 26 iulie cu opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" în înscenarea lui Wieland Wagner. Conducerea muzicală o va avea Hans Knappertsbusch.

*

Noua sală de teatru a Festivalului din Salzburg va fi inaugurată în acest an. Vor fi reprezentate operele „Cavalerul rozelor" de R. Strauss și „Misterul" de Frank Martin.

*

În cadrul festivalului din Aldeburg (Anglia) în 1960 va fi prezentată în premieră noua operă „Visul unei nopți de vară" după Shakespeare de Benjamin Britten.

*

Cunoscutul dirijor Sir John Barbirolli, care a condus mai multe concerte în cadrul Festivalului Enescu din 1958, a împlinit la 2 decembrie 1959, 60 de ani. Actualmente el deține postul de prim dirijor al Orchestrei Hallé din Manchester.

*

În centrele carbonifere din nordestul Franței precum și în Belgia minieră a fost prezentat oratoriul social „Cîntecul minei" scris pe un poem de José Bruyr de compozitorul Eugène Bazza, pentru recitator, cvartet vocal, coruri mixte și de copii și orchestră. Lucrarea s-a bucurat de un frumos succes.

*

Recent au văzut lumina tiparului două sonate — pentru fagot și pian și pentru clarinet și pian — de Marcel Mihalovici. Compozitorul a mai dat la iveală o lucrare pentru coarde intitulată „Esercizio per archi" și este pe cale de a sfîrși o operă, scrisă după un text al lui Samuel Bechett.

*

La 22 septembrie 1959 a murit la Viena compozitorul austriac Iosef Mathias Hauer, cunoscut mai ales prin discuțiile referitoare la prioritatea descoperirii sistemului dodecafonic-serial, care au avut loc după ce în anul 1922 Arnold Schönberg a făcut cunoscută noua sa „Metodă de a compune cu 12 tonuri".

Hauer reclama inventarea acestui sistem, întrucît el descoperise încă în anul 1918 cele 479.001.600 combinații posibile între cele 12 sunete ale gamei cromatice pe care el le-a împărțit în 44 grupe.

*

La 9 august 1959 a murit la Praga compozitorul, scriitorul și regizorul F. F. Burian una din personalitățile marcante ale vieții culturale din Cehoslovacia.

Din indexul revistei Muzica pe anul 1959

I

ARTICOLE EDITORIALE

Cîntare mai înaltă, mai fierbinte, vieţii noi. **4**, 1.

Măreaţa semnificaţie a zilei Republicii noastre. **12**, 1.

Măreaţa zi a Eliberării Romîniei. **8**, 1.

MENDELSOHN ALFRED, Îndatoriri de seamă ale muzicienilor noştri. **1**, 1.

O îndatorire patriotică de seamă : răspîndirea muzicii în masele largi ale oamenilor muncii. **6**, 1.

Pentru îmbunătăţirea repertoriului de concert şi de operă. **11**, 1.

Pentru o creaţie cu puternic mesaj actual. **3**, 1.

Să ridicăm nivelul criticii muzicale. **12**, 3.

Un nou avînt al muzicii noastre. **9**, 1.

II

CREAŢIA MUZICALĂ ROMÎNEASCĂ

BR. A. Alfred Mendelsohn, „Preludiu festiv". 10, 10.

BRÎNCUŞ PETRE, Cîntece de masă. **9**, 21.

BRUMARU ADA, Pascal Bentoiu : „Bucureşti 1959" — Trei mişcări simfonice. **10**, 6.

COLFESCU AL., Gheorghe Dumitrescu : Opera „Răscoala". **9**, 11.

COLFESCU AL., Spectacolul Ansamblului M.F.A. **10**, 36.

COSMA OCTAVIAN LAZĂR, Însemnări despre dramaturgia operei „Năpasta" de Sabin Drăgoi. **5**, 28.

COZMEI MIHAI, Noi creaţii ale compozitorilor din Iaşi. **10**, 39.

DONOSE VASILE, Noi cîntece de masă. **11**, 20.

D.P., Paul Constantinescu : Rapsodia coregrafică „Înfrăţire" **9**, 20.

D.P., Prime audiţii de muzică romînească la Radio. **10**, 10.

ELIAN EDGAR, Radu Paladi : „Oratoriul Eliberării" 9, 7.

GEORGESCU SILVIAN, Sergiu Sarchizov : oratoriul „Pe lespedea eroilor". **10**, 1.

GHECIU DIAMANDI, Prime audiţii romîneşti : „Simfonietta tinereţii" de D. Bughici. **3**, 38.

GHIRCOIAŞIU ROMEO, Lucrări dedicate vieţii noi. **10**, 37.

GRIGORIU THEODOR, Programatismul în muzica de cameră. **2**, 5.

G.S., Recital cu lucrări de tineri compozitori romîni. **12**, 42.

LUCA I., Mai multă răspundere în promovarea muzicii noastre simfonice. **7**, 37.

LUCESCU M., Ludovic Feldman : „Uvertura eroică". **9**, 18.

Lucrări muzicale romîneşti distinse la concursul de la Viena. **7**, 47.

Noi creaţii dedicate zilei Eliberării. **6**, 34.

PANDELESCU J.-V., şi RAŢIU ADRIAN, Nicolae Buicliu : poemul simfonic „Se arată lumea". **10**, 8.

PORFETYE A., Doru Popovici, poemul cantată „Patria mea". **9**, 10.

PORFETYE A., Lucrări romîneşti : Simfonia „Eroul fără glorie" de A. Castaldi, Sonata pentru violoncel şi pian de Cornel Ţăranu. **2**, 36.

PORFETYE A., Mihail Jora : „Mărire ţie, Patria mea" ! **9**, 2.

PORFETYE A. Suita de T. Olah. **4**, 38.

PORFETYE A., Variaţiuni simfonice de Mircea Basarab. **1**, 37.

POPOVICI DORU, Concertul pentru vioară şi orchestră de D. Capoianu. **1**, 37.

POPOVICI DORU, Dumitru Bughici : poemul eroic „Filimon Sîrbu". **10**, 7.

POPOVICI DORU, Laurenţiu Profeta : „Cantata Patriei" 9, 3.

POPOVICI DORU, Prime audiţii de muzică simfonică romînească. **12**, 37.

POP RODICA, Creaţii clujene în cinstea zilei Eliberării. 5, 17.

PROFETA LAURENŢIU, Muzica programatică şi cu text pentru copii. **2**, 2.

RAŢIU ADRIAN, Tiberiu Olah : Cantata „Prind visele aripi". **9**, 5.

STROE AUREL, Muzica filmelor romîneşti apărute cu ocazia celei de-a 15-a aniversări a Eliberării. **9**, 23.

STROE A., „Neamul Şoimăreştilor" de Tudor Jarda în premieră clujană. **11**, 41.

TOMESCU V., Prime audiţii la radio : Simfonia I-a de A. Porfetye. **5**, 39.

III

DISCUŢII, STUDII, PROBLEME MUZICALE

ALEXANDRU TIBERIU, Armonie şi polifonie în cîntecul popular romînesc. **3**, 14 ; **10**, 20 şi **12**, 22.

ALEXANDRU TIBERIU, Arta populară şi de amatori. **8**, 40.

BALAN GEORGE, Despre concepţia şi expresivitatea filozofică în muzică. **4**, 9 ; **5**, 9 şi **7**, 14.

BENTOIU PASCAL, Muzica populară ca izvor al creaţiei programatice şi cu text. **1**, 9.

BUGHICI DUMITRU, Pentru o creaţie în spirit revoluţionar şi partinic. **1**, 7.

CALŢUN T., Orchestrele populare de concert şi valorificarea folclorului patriei. **3**, 20.

COSMA OCTAVIAN L., Actualitatea şi întruchiparea ei în cîntecul de masă. **12**, 10.

CRISTIAN VASILE, Accesibilitatea în muzică în lumina unor noi acţiuni educative de masă. **5**, 1.

De vorbă cu Vano Muradeli. 11, 8.

DUMITRESCU ION, Cuvîntul de închidere rostit la Plenara U.C. din 22.XII/1958. **1**, 15.

DUMITRESCU ION, Întreaga noastră putere de muncă pentru binele poporului. **10**, 14.

DENDRINO GHERASE şi PANDELESCU J.-V., Muzica uşoară. **8**, 25.

HOFFMAN A., Conţinut şi formă în muzica programatică şi cu text. **3**, 6.

IANCU MIŞU, În jurul unor lucrări recente de muzică uşoară. **2**, 25.

KOTLIAROV B., Arta interpretativă a lui George Enescu. **7**, 1.

J.-V.P., Pentru cine dă Filarmonica „George Enescu" concertele de muzică de cameră ? **12**, 37.

Masele largi sînt credincioase muzicii adevărate. **12**, 5.

MENDELSOHN ALFRED, Cuvîntul rostit la Plenara U.C. din 23.XII.1958, **1**, 13.

MILIUTIN IURII, Însemnări despre dramaturgia operetei. **11**, 6.

Muzica noastră nouă — factor de însufleţire a poporului pe drumul construirii socialismului. **8**, 6.

NICULESCU ŞTEFAN, Liedul şi tema contemporană. **4**, 19.

NICULESCU ŞTEFAN, Importanţa ritmului în structura melodiei şi în stabilirea unei tipologii a creaţiei muzicale romîneşti. **6**, 23.

NICULESCU ŞTEFAN, Reflecţii pe marginea Revistei de Folclor închinată zilei Eliberării. 12, 32.
OLAH TIBERIU, Unele probleme actuale ale muzicii de film. 4, 17.
PALADI RADU, Răspunderea compozitorului faţă de text. 2, 1.
PANDELESCU J.-V. Pentru îmbogăţirea repertoriului nostru violonistic. 6, 41.
PANDELESCU J.-V. şi ELIAN EDGAR: Muzica simfonică şi instrumentală. 8, 34.
PAROCESCU NICOLAE, Cîntecul de mase. 8, 20.
PAROCESCU N., Tineretul nostru şcolar are nevoie de cîntece noi. 5, 18.
PLATON VIORICA, Posibilităţile creatoare ale elevului. 10, 25.
RAŢIU ADRIAN, O artă străveche renaşte. 12, 27.
ROMAN BISSY, Lenin şi muzica. 4, 7.
RUSU LIVIU, Melodia în preocupările noastre didactice. 6, 27.
SBIRCEA G., Preocupări educative în activitatea cîtorva filarmonici ardelene. 5, 33.
SPIRU I. C., Muzica vocală. 8, 37.
STROE AUREL, Mijloace de expresie specifice muzicii programatice şi cu text. 3, 5.
STROE AUREL şi RAŢIU ADRIAN. Modurile împrospătează melodia. 6, 20.
Tema şi realizarea ei artistică (Creaţii noi în discuţia Uniunii Compozitorilor). 11, 9.
TOMESCU VASILE, Accesibilitatea, trăsătură caracteristică a muzicii cu program şi cu text. 1, 5.
TOMESCU VASILE, Muzica simfonică şi de cameră. 8, 11.
TOMESCU VASILE, Originalitatea naţională în muzică în lumina realismul socialist. 6, 13.
TRIFU ALEXANDRU, Muzica în şcoala de cultură generală. 3, 25.
TUDOR ANDREI, Tema contemporană în creaţia programatică şi cu text. 1, 3.
VANCEA ZENO, Muzicologia. 8, 29.
VANCEA ZENO, Problema tonalităţii în lumina dezvoltării istorice a conceptului armonic. 9, 26 ; 11, 11 şi 12, 15.
VIERU ANATOL, Muzica vocal-simfonică. 8, 17.
VIERU ANATOL, O critică a criticii. 12, 36.

IV

ISTORIA MUZICII

ALEXANDRESCU IOAN, Constantin I. Baciu. 10, 19.
ALEXANDRU TIBERIU, a XII-a Conferinţă anuală a Consiliului Internaţional de muzică populară. 9, 43.
Alfred Alessandrescu, 1, 25.
Andrei Tudor, 7, 28.
Anul Chopin. 2, 45.
BARTÓK BELA jr., Amintiri despre Béla Bartók. 7, 32.
BREAZUL GEORGE, Contribuţii la cunoaşterea trecutului muzicii noastre. 11, 23.
BREAZUL GEORGE, Unirea Ţărilor Romîne şi muzica. 2, 14.
BREZIANU BARBU, „Melodia romînească" de Max Bruch. 6, 40.
Cifre şi date comparative privind mişcarea muzicală romînească de ieri şi de azi. 8, 62.
COLFESCU AL., Opera noastră odinioară şi azi. 2, 8.
Conferinţa Consiliului Internaţional de muzică populară. 1, 31.
Constantin Brăiloiu, 1, 26.
COSMA VIOREL, Grigoraş Dinicu. 4, 34.
COSMA VIOREL, Noi date despre contribuţia muzicii în momentul Unirii. 3, 26.
COSMA VIOREL, Veturia Ghibu. 10, 19.
COSMA VIOREL, Viaţa muzicală în Republica Populară Romînă — hartă, (Hors text). 8.
CROITORU ION, Ion Bohociu, 4, 36.
DERIEŢEANU GEORGE, Gheorghe Danga. 9, 38.
DUMITRESCU ION, În amintirea lui Theodor Rogalski. 1, 29.
DUMITRESCU ION, Ion Chirescu, artist al poporului său. 6, 29.
ELIAN EDGAR, Muzica la Radio în trecut şi azi. 6, 35.
GHECIU RADU, Aniversarea Orchestrei Radio, 12, 38.
HOFFMAN A., Vaugham Williams. 2, 44.
În memoria lui Dinu Lipatti. 3, 41.
J.-V.P., şi Al. C., Concerte Haendel. 5, 26.
LAKATOŞ ŞT. Un elev al lui Chopin în ţara noastră : Carol Filtsch. 5, 30.
PINTER LAJOS, De vorbă cu fiul lui Bartók. 7, 35.
Placă comemorativă în memoria lui Dinu Lipatti. 12, 46.
PORFETYE A., Jubileul Filarmonicii orădene. 3, 42.
Sărbătorirea compozitorului I. D. Chirescu. 6, 28.
TOMESCU VASILE, Aportul artistic al lui Alfred Alessandrescu. 3, 8.
TUDOR ANDREI, La bicentenarul lui G. Fr. Haendel. 4, 21.
VANCEA ZENO, AL II-lea Congres al compozitorilor din R. Cehoslovacă. 3, 33.
VYSLOUZIL JIRI, Însemnări despre muzica cehoslovacă. 11, 39

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cuprinsul

Mai multă actualitate și măiestrie în Teatrul de revistă și estradă *(pag. 1)*

CREAȚIA ROMINEASCĂ

Doru Popovici

Concertul pentru coarde de Paul Constantinescu *(pag. 9)*

DISCUȚII

George Ionescu

Probleme ale școlii noastre de canto *(pag. 12)*

UNIVERSITATE MUZICALĂ PENTRU CITITORI

Mircea Chiriac și *Vasile Tomescu*

Cîntecul și dansul popular izvor al creației muzicale *(pag. 16)*

TINERI MUZICIENI

A. Porfetye

Mircea Cristescu *(pag. 21)*

DE PESTE HOTARE

Vasile Tomescu

Aspecte ale muzicii poloneze contemporane *(pag. 24)*

Jiri Vyslouzil

Primul Congres al Compozitorilor slovaci *(pag. 28)*

Note *(pag. 29)*

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

George Breazul

Haydn și mesajul creației sale *(pag. 30)*

Viorel Cosma

Un manuscris Meyerbeer în țara noastră *(pag. 32)*

CONCERTE — SPECTACOLE

Festival Haydn sub egida U.N.E.S.C.O. — *B. Pr.* — (pag. 34) ; Concertul pentru orchestră de Tudor Ciortea în primă audiție — *V. Cristian* — (pag. 34) ; O a s p e ț i : Filarmonica din Brno — *Mircea Cristescu* — (pag. 35) ; Viktor Merjanov — *Th. Bălan* — (pag. 36) ; Andrzey Hiolski — *Al. Colfescu* — (pag. 36) ; Maria Vaidas — *Gh. Dendrino* — (pag. 37) ; Pe marginea unui recital de lieduri — *R. C.* — (pag. 37).

TEATRUL MUZICAL

Izbînzi și slăbiciuni într-un spectacol de operă (Noua montare a „Cavalleriei rusticane") — *D. Dumbravă* (pag. 38) ; Ce așteptăm noi spectatorii de la T.O.B. — *Gabriela Steurer* — (pag. 39).

MIȘCAREA MUZICALĂ DE MASĂ

Pentru un nou avînt al acțiunii de culturalizare muzicală — *Silvian Georgescu* și *Jean Dumitrescu* — (pag. 39) ; Cercurile pedagogice muzicale și răspunderea lor — *Al. Schmidt* — (pag. 40).

DIN ȚARĂ

Itinerar timișorean — *Clemansa Gîță* — (pag. 41) ; Artiști ai plaiurilor mărginene la Cluj — *Prof. Ioan R. Nicola* — (pag 42).

PREZENȚE ROMINEȘTI

V. Gheorghiu în R. P. Polonă ; N. Herlea și H. Plattner în U.R.S.S. ; Corul de copii Radio la Praga ; Orchestra „Barbu Lăutaru" în U.R.S.S. *(pag. 43)*

Calendar *(pag. 44)*

Vă recomandăm discuri și tipărituri muzicale *(pag. 46)*

Știri *(pag. 48)*

I. P. 2, c. 51

CITIȚI REVISTA

M U Z I C A

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii

Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei, se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1960.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Redacția și Administrația str. Lipscani nr. 18—20.

Telefoane : 15.21.19 ; 15.71.01

Pe coperta I : Scenă din opera „Răscoala" de Gh. Dumitrescu.

Pe coperta II : „Te iubesc, țara mea" de N. Kirculescu.

Pe planșă : Din indexul revistei Muzica pe anul 1959.

ERATĂ : în loc de „este o coregrafă" în art. „Beryl Grey și Bryan Ashbridge la București" apărut în nr. 12/1959 al revistei rîndul 5 pag. 40, se va citi „este o balerină reprezentativă...".

În articolul „Posibilitățile creatoare ale elevului" de Viorica Platon, publicat în numărul 10/1959 al revistei, din vina redacției, au apărut note de subsol indicînd ca bibliografie Cursul de pedagogie de Al. Trifu, precum și numele autorului cursului în cuprinsul articolului. Nefolosind ca izvor pentru articolul său, pasajele din cursul indicat, autoarea nu-și însușește trimiterile.

Prețul lei 5

MUZICA

2

FEBRUARIE 1960

Stol de vise

Versuri:
AUREL FELEA

Muzica:
GHERASE DENDRINO

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul X februarie 2/1960

Muzica şi contemporaneitatea

Tema plenarei noastre „Muzica şi contemporaneitatea" este formulată foarte laconic şi clar. Chiar şi simpla confruntare a acestor cuvinte ne arată cu ce evenimente nemaiîntîlnit de grandioase trebuie să comparăm în prezent munca noastră creatoare.

Contemporaneitatea înseamnă un măreţ program al construcţiei desfăşurate a comunismului, înseamnă mari succese obţinute de poporul ţării noastre chiar în primul an de realizare a acestui program. Contemporaneitatea înseamnă primul vas atomic din lume, construit de savanţii, inginerii şi muncitorii Uniunii Sovietice. Tot datorită talentului lor, datorită cunoştinţelor şi muncii lor s-au creat sateliţii artificiali ai Pămîntului şi ai Soarelui, rachetele cosmice ; toate acestea reprezintă marile succese ale politicii paşnice a Uniunii Sovietice. Contemporaneitatea înseamnă lumea spirituală bogată a omului sovietic — constructor al comunismului.

Problema privind felul în care arta poate şi trebuie să slujească contemporaneitatea nu este o problemă nouă. Ea se afla în centrul atenţiei clasicilor artei ruse. Marii maeştri ai trecutului căutau întotdeauna să slujească poporul şi contemporaneitatea, văzînd în aceasta măreţul ţel şi cea mai înaltă menire a artei lor.

În Rusia prerevoluţionară slujirea contemporaneităţii însemna, în primul rînd, lupta împotriva autocraţiei şi este firesc că în condiţiile acestei lupte libertatea de creaţie a artiştilor progresişti era limitată. Numai Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie a desfiinţat contradicţiile dintre artiştii progresişti şi realitatea înconjurătoare.

După aceasta artiştii au obţinut o adevărată libertate în creaţie, deoarece adevărata libertate a creaţiei — înseamnă libertatea artistului de a sluji poporul său şi nu o simplă libertate în experimentarea formală.

Tema revoluţionară contemporană a devenit tema centrală a muzicii sovietice chiar dela primii paşi făcuţi în acest domeniu. Ea a determinat importanţa muzicii sovietice ca a unei epoci noi în dezvoltarea artei muzicale. Desigur, compozitorii n-au reuşit deodată să găsească o exprimare artistică valoroasă a noii teme. Este, însă, caracteristic că chiar primele încercări, puţin reuşite, în acest domeniu au fost primite de către popor cu profundă recunoştinţă, fiindcă această artă după spiritul şi conţinutul ei a fost o artă contemporană, care corespundea cerinţelor şi dorinţelor maselor.

La mijlocul deceniului al IV-lea s-a produs o serioasă cotitură calitativă în arta noastră muzicală. Spiritul contemporan răsuna independent de titlul lucrării, de program şi de comentarii. Compozitorii au găsit în muzică răsunetul contemporaneităţii, din acest moment muzica sovietică şi-a cucerit o înaltă recunoştinţă atît la noi în ţară cît şi peste hotare. Din acest moment ea a ocupat ferm un loc de frunte în cultura muzicală universală, apărînd măreţele principii ale realismului şi luptînd cu diferite manifestări ale artei burgheze formaliste.

Deosebit de profund s-a contopit muzica cu viaţa poporului, cu lupta şi năzuinţele lui în anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei. În această perioadă grea şi plină de eroism au fost create numeroase opere valoroase, din punct de vedere ideologic şi artistic, de toate genurile — începînd cu cîntecul şi terminînd cu opera şi simfonia.

D. Kabalevski a subliniat că aceste lucrări sînt valoroase nu numai din punct de vedere artistic, în ele se simte pulsul vremii, sînt oglindite ideile şi sentimentele care frămîntau pe oamenii sovietici în anii războiului.

Amintind că în primii ani de după război s-a observat o oarecare stagnare în muzică, îndepărtarea de culmile cucerite mai înainte, care a generat apariţia unor greşeli grave, condamnate pe bună dreptate în documentele de partid, raporto-

rul a remarcat că cele mai însemnate realizări ale compozitorilor din acei ani și din anii care au urmat au fost legate de lupta larg desfășurată a popoarelor pentru pace în întreaga lume. Cele mai reușite cîntece pe această temă au răsunat și răsună în întreaga lume, ele sînt folosite, daca se poate spune așa, ca armă de luptă de către partizanii mișcării pentru pace.

În prezent, a spus D. Kabalevski se simte din nou o oarecare slăbire a legăturii dintre muzică, viața poporului și contemporaneitate. Apar numeroase lucrări bune și chiar foarte bune prin meritele lor artistice, însă numărul lucrărilor bune, strîns legate de contemporaneitate, este mult mai mic decît acela pe care l-am fi dorit, mai mic decît numărul pe care-l așteaptă publicul.

Sarcina plenarei noastre este ca prin contribuția intelectuală a tuturor compozitorilor și muzicienilor, participanți la lucrări, să găsim calea înaintării spre noi succese. Pentru aceasta trebuie în primul rînd să clarificăm lucrurile în ceea ce privește interpretarea greșită a noțiunii contemporaneitate, care are loc în mediul nostru.

Deseori se spune : tot ce este întruchipat de pe pozițiile ideologiei contemporane și progresiste este contemporan. În cazul de față noțiunea de contemporaneitate este substituită prin problema concepției contemporane despre viață. Desigur că este foarte important să interpretăm de pe pozițiile zilei de astăzi orice pagină a istoriei, fiindcă un artist care nu înțelege just și nu simte pulsul zilei de astăzi nu poate să înțeleagă nici ziua de ieri. Nu trebuie să confundăm noțiunea de „concepție despre viață" cu noțiunea de „contemporaneitate".

Există și o altă concepție destul de răspîndită : se pretinde că pentru marea și adevărata artă sînt importante numai așa numitele teme mari general umane, iar temele consacrate contemporaneității și actualității sînt potrivite pentru o schiță, un afiș sau un cîntec de masă.

Aci se pune semnul egalității dintre noțiunea de actual și de efemer. Efemerul este un rezultat al lipsei de calități artistice. Orice lucrare chiar și cu temă istorică poate să fie efemeră, în același timp există numeroase compoziții scrise pe teme consacrate actualității care au o viață lungă.

În ceea ce privește temele general umane, se poate spune că este general uman tot ce duce la idealul societății umane, la comunism, tot ce va intra în lumea bogată și multilaterală a omului din epoca comunismului, în codul său ideologic, moral și etic.

Mai departe, D. Kabalevski s-a oprit amănunțit asupra problemei tragicului în arta contemporană. Genul tragediilor profunde — a spus el — este după natura sa o artă puternică, optimistă. Tocmai acestui gen îi aparțin în special cele mai bune simfonii ale lui D. Șostakovici. Însă alături de adevăratele opere tragice în care se dezvăluie un erou mare și puternic, la noi s-a format un „tragic" inexpresiv și meșteșugăresc, care a devenit în ultimul timp la modă.

Analizînd cauzele răspîndirii acestei mode în rîndul unor compozitori, D. Kabalevski a subliniat existența unei păreri greșite că tragicul este o sferă care exprimă cel mai bine atmosfera contemporaneității noastre. O asemenea părere dă o orientare greșită, mai ales tineretului, care neavînd experiență suficientă în viață și în creație începe să inventeze „concepții tragice". În zilele noastre cu uriașele lor perspective și orizonturi de necuprins, omul sovietic dorește și simte necesitatea să descopere în artă pulsul creației, bucuria optimistă, care răsună în toate manifestările vieții noastre.

Problema temei contemporane este problema liniei principale de dezvoltare a artei noastre. D. Kabalevski a amintit participanților la plenară, despre cunoscuta indicație a lui N. S. Hrușciov cu privire la faptul că literatura și arta trebuie întotdeauna să fie indisolubil legate de viața poporului, să reflecte veridic bogăția și varietatea actualității noastre socialiste și că „înalta menire a literaturii și artei constă în a ridica poporul la lupta pentru noi succese în construirea comunismului".

Tema contemporană în artă, a spus raportorul, poate fi definită ca o temă în care sînt întruchipate ideile și idealurile comuniste progresiste, atmosfera spirituală a contemporaneității și spiritul poporului nostru de astăzi.

Problema reflectării atmosferei vremii este extraordinar de importantă pentru artă în general, și pentru muzică în special. Dacă muzicii ca atare îi lipsește pulsul contemporaneității, atmosfera contemporaneității, nimic n-o mai poate salva. În centrul unei opere muzicale se găsește totdeauna omul, lumea lăuntrică a acestuia care nu poate fi substituită prin nimic. În legătură cu aceasta, D. Kabalevski a criticat „Simfonia a IV-a cosmică" a lui I. Rieatz care în loc de omul erou a pus în centrul operei sale imagini ale unor mașini cosmice.

Care sînt deci trăsăturile caracteristice ale lumii lăuntrice a omului sovietic? Subliniind că această lume este neobișnuit de bogată și variată, D. Kabalevski a scos în evidență două trăsături caracteristice ale acesteia. Prima reprezintă putere, puterea intelectului, puterea sentimentelor și puterea voinței. A doua — încredere în viitor, năzuințe revoluționare în concepții și în toată activitatea, cu alte cuvinte, optimismul.

Dacă am aborda din acest punct de vedere creația muzicală din ultimul timp, a spus raportorul, cu toate că avem lucrări bune și pregnante, trebuie să recunoaștem că avem multe probleme nerezolvate și multe lipsuri.

În primul rînd, raportul a insistat asupra creației de cîntece. În acest domeniu lucrurile nu merg prea bine la noi, a spus dînsul : cîntecul nostru e bolnav de melancolie profundă. Drept lirică au apărut un mare număr de lucrări în care își află ecou tristețea omului slab ce se vaită și se plînge de insuccesele sale de ordin particular în viață. În cîntece a apărut o anumită amprentă emoțională. Și această amprentă începe să se extindă asupra cîntecelor cu conținut social, asupra cîntecelor despre patrie, despre comsomol, despre partid. Ea este atît de puternică și atît de pătrun-

zătoare, încît influența ei se simte în creația unui număr enorm de compozitori.

De această amprentă n-au scăpat nici A. Novicov, V. Soloviov-Sedoi, V. Muradeli — artiști de forță, plini de bărbăție ca natura înconjurătoare, care nu ne-au dat niciodată motive pentru a le face reproșuri de sentimentalism.

În argumentarea ideii sale, D. Kabalevski analizează unele compoziții de cîntece, criticînd lucrările lui E. Kolamnovski, A. Lepin, O. Felțman, M. Fradchin și altele.

Mie mi se pare, continuă autorul, că situația cîntecului trebuie să ne preocupe îndeaproape. Vorbim despre formarea gusturilor artistice, despre educația copiilor și tineretului și totuși mai scrim cîntece sentimentale banale, apoi le publicăm și le popularizăm. Acestea sînt pentru noi chestiuni de principialitate în creație, chestiuni de responsabilitate față de fiecare pagină pe care o scrim.

În prezent trebuie să fim atît de exigenți cu noi înșine, încît să corespundem înaltelor cerințe ale poporului față de noi, căci altfel vom rămîne în urmă. De altfel și acum se scriu cîntece excelente, a arătat D. Kabalevski. După părerea mea dintre acestea fac parte următoarele cîntece ale lui Soloviov Sedoi „La drum", „Dacă toți tinerii din lume" și „Serile din împrejurimile Moscovei". Numai „Serile din împrejurimile Moscovei", în ceea ce privește propagarea gustului bun, au făcut mai mult decît toate manifestările noastre de tribună considerate împreună. În continuare, D. Kabalevski, a elogiat ultimele cîntece ale lui Al. Flearcovski, A. Holminov și A. Pahmutova, precum și în oarecare măsură compozițiile de alte genuri vocale, ale lui V. Kapp, V. Levașev și în special ale lui V. Cisteakov. Ciclul de cîntece vocale ale acestuia din urmă intitulate „Cîntece de bărbăție" constituie un exemplu viu de muzică cu un înalt caracter artistic. In aceste cîntece nu există nici un fel de melancolie și sentimentalism, deși textul cuprinde momente triste.

D. Kabalevski a arătat că în prezent problema cîntecului constă pe de o parte în a critica imparțial tot ce frînează dezvoltarea cîntecului sovietic, iar pe de altă parte în a promova cu mare dragoste tot ce e reușit, interesant, talentat, care se scrie în toate republicile țării și a generaliza această experiență de cea mai mare valoare.

Raportorul a expus o serie de idei interesante în legătură cu problema realismului în creația muzicală.

Dezvoltînd tezele lui V. V. Asafiev despre vocabularul intonațional al epocii, el a atras atenția asupra întinderii și bogăției sferei intonaționale din actualitatea sovietică. În prezent s-a și creat o sferă proprie, determinată, de intonații ale pionierilor, tineretului etc. Iar realismul în muzică nu poate fi conceput în afara acestui caracter intonațional concret. Un exemplu în acest sens, a spus D. Kabalevski, este „Poemul despre pionieră" (pe versuri de E. Bagrițki) de A. Petrov. În această lucrare există multe lucruri care atrag, însă dacă vom asculta numai muzica, fără textul lui Bagrițki, nici nu ne va trece prin minte că este vorba de o pionieră. Un alt exemplu asemănător este „Suita pionierească" de E. Ovcinnikov a cărei sferă intonațională este de asemenea departe de imaginea pionierilor sovietici.

Unii dintre tinerii compozitori cred că dacă se vor sprijini pe sfera intonațiilor de viață existente în realitate, atunci își vor pierde personalitatea. Cît de naivi sînt ei! S. Prokofiev — în „Focuri de iarnă" și D. Șostakovici în corul „Pionierii plantează păduri" din oratoriul „Cîntarea pădurilor" au pășit pe un alt drum. Auzim clar că este vorba de imagini de pionieri sovietici, și în același timp că este anume vorba de pionierii „zugrăviți de Șostakovici".

Unele dintre lucrările instrumentale dedicate temei Războiului pentru apărarea patriei, sînt pregnant realiste tocmai prin faptul că autorii acestor lucrări s-au sprijinit pe sfera intonațională din acei ani, pe cîntecele populare ale partizanilor, pe sfera intonațională din cîntecele de masă din perioada războiului. La fel și realismul din Simfonia XI-a de Șostakovici constă în faptul că compozitorul a simțit minunat spiritul și esența atmosferei intonaționale a cîntecelor revoluționare din acea epocă. Oricît de bine ar cunoaște compozitorul viața, dacă el n-a auzit-o cu urechea sa sensibilă, ar fi la fel ca și un surd care s-ar apuca să scrie muzică...

Trebuie să-mi exprim profunda mea părere de rău — a spus D. Kabalevski — care m-a cuprins ascultînd cvartetul pentru coarde de V. Salmanov, dedicat memoriei celor căzuți în anii Marelui Război pentru apărarea patriei. Aici problema frumuseții imaginilor muzicale este absentă. Totuși este vorba de eroii Marelui război pentru Apărarea Patriei, de faptele lor strălucite. Este deci maximum de frumusețe al spiritului omenesc! Și atunci cum se poate ca o sarcină ca aceasta să fie rezolvată folosind cînd sonorități triste, cînd un fel de isterism neașteptat? Isterismul și vitejia unui erou sînt două lucruri incompatibile. Și din nou, cauza principală constă în faptul că autorul a trecut cu vederea acele sonorități vii, realiste, din viață. Remarcînd apoi caracterul nefiresc de încordat din momentul culminant al „Uverturii festive" de S. Hadjibekov, o lucrare în general bună, D. Kabalevski s-a referit în continuare la Simfonia III-a de B. Liatoșinski, unde tema războiului a fost după părerea sa, întruchipată pregnant, deși, în final, lucrării îi lipsește caracterul de bucurie adevărată a învingătorului. Aproape același lucru se observă și în poemul vocal simfonic „Tranșeele s-au acoperit cu iarbă" de I. Balkașin; în timp ce solistul cîntă cît de strălucitor e soarele, cîtă lumină e în jur, partea corului interpretează un bocet, un plînset tradițional rus...

— Am avut o mare bucurie la această plenară — a continuat raportorul — cînd am ascultat „Oratoriul patetic" de G. Sviridov. Este o lucrare unde, exprimîndu-se în cuvintele lui Maiakovski, este cîntată „Patria care este și care de trei ori va fi". Tema acestei compoziții va fi contemporană și mîine și poimîine.

Vorbitorul își exprimă speranța că acest oratoriu va deveni un moment de cotitură în ce privește atitudinea compozitorilor față de poezia lui Maiakovski, care, după cum a arătat Sviridov, poate fi foarte bine cîntată... Inovația lui G. Sviridov este o inovație adevărată : el și-a construit forma corespunzător cu mersul dezvoltării ideii lucrării. Îți lasă impresia că forma a luat naștere în însăși procesul de creație.

Raportorul a dat o înaltă apreciere Simfoniei a II-a de A. Balancivadze. În această lucrare, spune el, se aude chiar în muzică atmosfera vieții de astăzi, bătaia pulsului ei. Este păcat, ce-i drept, că minunatul final lent pierde prin faptul că este precedat de prea multă muzică lentă. Este posibil ca aici să fie vorba de o lipsă în dramaturgie.

În legătură cu Simfonia dedicată memoriei celor 26 de comisari de tînărul compozitor B. Parsadanian, D. Kabalevski arată cum trebuie să învățăm de la maeștrii mai în vîrstă. El arată că a învăța nu înseamnă a copia unele elemente din muzica scrisă de compozitorul iubit. Din păcate în felul acesta se întîmplă la tinerii autori, în special cînd este vorba de D. Șostakovici. Îți pare rău atunci cînd îl împrăștie și-l schimbă în bani mărunți. Astfel, în prima parte a Simfoniei de B. Parsadian se aud ecouri și din Simfonia V-a, și din a VII-a și din a X-a de Șostakovici. Însă în părțile a II-a și a III-a autorul a început să vorbească cu vocea sa și muzica a devenit deodată vie, emoționantă, și atunci se simte că el, într-adevăr, a învățat multe lucruri de la Șostakovici.

D. Kabalevski a apreciat înalt Simfonia de A. Eșpai (cu toate că a remarcat o oarecare imperfecție de construcție în final). Ca un exemplu bun de rezolvare organică de către tînărul compozitor a unei teme mari din viață, este faptul că muzica simfonică răspunde epigrafului luat din Maiakovski „Trebuie să smulgem bucuria din zilele ce vin".

Spunînd în încheiere că artei realismului socialist îi este străină ori ce fel de mărginire, că nici istoria, nici eposul și nici basmul nu vor dispare niciodată din arta noastră, D. Kabalevski a subliniat că întruchiparea contemporaneității va rămîne întotdeauna sarcina determinantă a artei sovietice.

Artei îi aparține un loc uriaș în contemporaneitate. În fața artei se pune o mare îndatorire și de mare răspundere — de a fi un ajutor al partidului, de a fi un educator al poporului.

Noi trebuie să facem totul pentru ca să ne ridicăm pe o nouă treaptă, pentru ca să nu rămînem în urma vieții. Țelul creației noastre constă în a merge în rînd cu poporul spre comunism, în a-i ajuta mersului său înainte. Atunci vom îndeplini acea măreață sarcină ce ne-a pus-o în față partidul, poporul, viața.

(Raportul lui D. Kabalevski la cea de-a V-a Plenară a conducerii Uniunii Compozitorilor a U.R.S.S.)

Partituri simfonice în Editura Muzicală

Simfonia op. 17 de Mihail Jora. Datînd din 1937, Simfonia lui Mihail Jora a însemnat în evoluția compozitorului un moment de cristalizare a tendințelor de a integra modalismul cîntecului popular în creația simfonică de respirație mare. Îmbinarea intonațiilor modale cu cromatismul modulant pînă la limitele tonalității și bitonalismul, pare a defini stilul compozitorului care se afirmă ca definitiv închegat în această lucrare.

Posibilitatea de a exprima o gamă largă de emoții — de la ironia acidă pînă la efuziune lirică — cu ajutorul acestui stil, se vădește deplin realizată. Scrisă cu măiestrie și reprezentativă pentru evoluția muzicii noastre dinainte de cel de al doilea război mondial, partitura prezintă un viu interes.

Suita III-a de Ion Dumitrescu — ale cărei părți centrale sînt bine cunoscute publicului nostru — este integral prezentată în partitura apărută la Editura Muzicală. În această înfățișare, suita ne apare, ca o lucrare străbătută de un puternic suflu de viață, în care vigoarea folclorului se aliază în chip fericit cu inventivitatea de juvenilă exuberanță a melodicii și ritmicii. Trăsăturile care îl definesc pe Ion Dumitrescu în lucrările de maturitate se găsesc cuprinse embrionar în această Suită : sentimentul care izvorăște la limita dintre humor și nostalgie, dintre vigoare și contemplație lirică, exprimînd atitudinea compozitorului în fața aspectelor bogate și mereu noi ale vieții, se desprinde foarte clar din paginile acestei Suite. De asemenea opulența orchestrală precum și diversitatea culorilor instrumentale pe care le vom găsi în lucrări ca Preludiul simfonic, se lasă deplin întrevăzute în special în părțile centrale ale Suitei.

Simfonia I-a de Sigismund Toduță impune prin conținutul ei (aspirațiile către idealuri măreți ale omului și victoria sa asupra piedicelor ce-i stau în cale) și prin severitatea și concentrarea imaginei. Stilul situat la confluența cîntecului popular cu ampla construcție simfonică de tip postromantic și cu polifonia neoclasicilor demonstrează puterea de asimilare, forța de sinteză a compozitorului.

DISCUȚII

Probleme ale școlii noastre de canto*)

(Incheiere)

de GEORGE IONESCU

5) Ceea ce găsim însă că e mai grav, este faptul că unii profesori de canto procedează în chip stereotip cu toți elevii. Or, fiecare elev își are complexul său psihic și fizic, care-l individualizează și de care pedagogul trebuie să țină seama. Dacă este adevărat că pe toți elevii cîntăreți trebuie să-i învățăm acel unic alfabet vocal, nu este mai puțin adevărat că de îndată ce acest alfabet a fost însușit, elevul trebuie lăsat să-și imprime, treptat-treptat, caracteristicile personalității sale. Tocmai de aceasta trebuie să țină seama profesorul, pentru a nu impune tuturor elevilor săi, de exemplu, o aceeași deschidere de gură, o aceeași culoare de glas, fără a ține seama de conformația fizică, temperamentul, cultura interpretului, memoria etc.

6) O altă problemă de seamă a școlii noastre vocale este aceea a articulației și pronunției. În ambele cazuri, greșelile săvîrșite sînt nenumărate și ele țin în loc școala noastră de cînt.

Fenomenul mecanic al articulației trebuie luat în considerație ca fiind un element esențial al tehnicii vocale juste, ea ajutînd la pozarea bună a vocii. Din acest punct de vedere subliniem că — în general — nu se cunoaște procesul fiziologic atribuit de fonetica modernă articulării fiecărei consoane și vocale, nu se cunoaște fenomenul de anteriorizare (nu interiorizare) al articulației, atît de important în cîntul și vorbirea artistic-atletică, la distanță și în sală mare.

Deseori, vocea cîntărețului pătrunde pînă în fundul sălii fără însă a se înțelege vreun cuvînt din ceea ce cîntă. Și tot atît de des cîntul altora este static, rămîne pe scenă, nu izbutește să treacă rampa și deci nu se poate îmbina cu sonoritatea orchestrală și nu poate străbate în sală.

Dacă, în acest caz, folosirea unei respirații bune este absolut necesară, ea ar mai trebui îmbinată neapărat cu o articulație viguroasă. Deoarece o bună articulație exteriorizează sunetele, cîntăreții trebuie să exerseze să se audă în săli mari.

Un alt aspect al problemei este acela impus de sarcinile multiple pe care le are cîntărețul de azi, solicitat să cînte în diverse limbi străine de circulație mondială. Cîntărețul trebuie să posede foarte bine limbile de bază ale cîntului, limba italiană, germană, rusă, franceză, pe lîngă limba sa maternă. Necesitatea pronunțării corecte în aceste limbi apare deci ca evidentă. Studiul pronunției se impune și pentru cîntul în limba noastră date fiind dialectele folclorice regionale abordate de diferiți interpreți vocali. De asemenea limba romînă literară trebuie studiată cu multă atenție pentru a nu apare în cîntul nostru clasic nici o influență dialectală.

7) Unii cîntăreți și profesori aleg în mod greșit pentru studii numai o vocală sau o consoană. Pentru un viitor cîntăreț este absolut necesar studiul pe toate sunetele graiului, căci el va avea de cîntat texte în care sînt folosite toate consoanele și vocalele. De asemenea, în cazurile de corectare a unor defecte de articulație va trebui ca în primul rînd să se folosească vocalele și consoanele necesare îndepărtării acestuia.

8) Întîlnim încă profesori care se bazează în metoda lor de predare pe folosirea unilaterală a vocii de piept sau de cap ceea ce constituie, credem, o greșeală. Și aceasta cu atît mai mult cu cît adeseori nu mai este vorba de o voce de cap susținută ci de un *falsetto* foarte gutural care imprimă mari stridențe cîntului, mai ales în registrul acut al vocilor de femei. Pentru asemenea cazuri propunem un studiu științific aprofundat al unificării registrelor, în sensul ca trecerile să se efectueze pe nesimțite. Dacă se va folosi, în mod unilateral, numai voce de cap sau voce din piept, glasul cîntărețului își va pierde din consistență, colorit și căldură. Nu trebuie să luăm ca exemplu anumite personalități artistice care într-o epocă oarecare au izbutit chiar cu asemenea defecte. Trebuie să urmărim cu perseverență omogenizarea vocii pe toată întinderea ei.

Nu putem fi de acord nici cu sunetele șterse, estompate dar nici cu sunetele presate, cu tendință de vulgaritate și monotonie. Impresia de moment, pe care o creează unii cîntăreți prin îngroșarea vocii, le diminuează alte calități, ba chiar le dăunează.

9) Sînt numeroși cîntăreții și profesorii care mai folosesc o terminologie nepotrivită și neștiințifică. Aceasta derutează pe elevi și deseori îi îndrumează spre crispare, spre forțarea vocii atît de dăunătoare din punct de vedere tehnic cît și interpretativ. Cuvînt ca „închide" cutare sunet, „împinge" limba în dinți etc., sînt complet improprii.

Alții dornici de a da un aspect științific metodei lor, nu se documentează temeinic, nu colaborează cu medici de specialitate, dar folosesc termeni, expresii sau explicații neînțelese în primul rînd de ei, creînd confuzii în mintea tinerilor elevi.

10) Există „profesori" care, fie din neștiință, fie din dorința de a-și atrage elevi, procedează chiar cu începătorii foarte brutal, dîndu-le să execute exerciții foarte dificile sau piese care le depășesc puterile. Pentru aceștia și pentru toți

*) Vezi prima parte a articolului în nr. 1/1960 al revistei.

ceilalți credem că, în desfășurarea studiilor lor, ar trebui să urmărească :

a) Studii progresive cu caracter tehnic general, pentru toți elevii, de toate categoriile ; b) Studii progresive cu caracter tehnic specific pentru fiecare elev în parte ; c) Studii pentru dezvoltarea artistică a fiecărui elev în parte, odată cu lărgirea culturii sale generale și de specialitate.

Toate eșecurile de mai tîrziu își au cauzele în primele perioade de studii, dacă acestea nu se desfășoară metodic. Sînt de condamnat pedagogii vocali care, pentru a face pe placul elevului, încredințează acestuia, chiar de la începutul studiilor, arii, lieduri etc., pe care să le „interpreteze" cînd acesta nici măcar nu posedă un mecanism vocal bine pus la punct.

Zilnic avem prilejul de a întîlni tineri de talent îndrumați cu totul greșit. Ei și-au însușit astfel defecte foarte mari ajungînd chiar pînă la pierderea în mare parte a calităților vocale naturale. Cele mai dese exemple în acest sens sînt vocile forțate fie pe toată întinderea vocală, fie împinse prematur în studiul registrului acut, precum și greșitele clasări ale vocilor. Credem că este absolut necesar a se cere o calificare superioară tuturor pedagogilor vocali.

Pregătirea treptată și în mod organizat a unui corp didactic de specialitate rămîne chezășia de viitor a școlii noastre de canto. Cultura generală și muzicală superioară, un nivel ideologic ridicat, însoțite în permanență de o solidă pregătire științifică, cel puțin în ceea ce privește elementele principale de anatomie și fiziologie, precum și cunoașterea ultimelor experiențe acustice și fonetice trebuie să stea la baza muncii profesorului de canto.

★

Succesele obținute de școala noastră vocală sînt, așa cum am văzut, remarcabile. Ele se explică prin măsurile judicioase care au fost luate de forurile conducătoare ale culturii din patria noastră, în acest sens.

1) Dacă în trecut, Conservatorul era o instituție în care se urmărea o educație muzicală generală, astăzi, prin transformarea lui în instituție de învățămînt superior, universitar, examenele de selecționare și exigențele mereu crescînde pe parcursul anilor de studii, asigură formarea tinerilor profesioniști ai scenelor lirice.

2) Inițierea din anii pregătitori de canto formează pe candidați în atmosfera cursurilor de conservator contribuind la îmbunătățirea stadiului în care se prezintă aceștia pentru admiterea în anul I.

3) Ca niciodată în trecut, tinerii cîntăreți au astăzi posibilitatea să participe la cele mai importante competiții lirice naționale și internaționale, să fie plasați în teatrele de operă, operetă și muzicale, imediat după absolvență, iar în cazuri excepționale chiar de pe băncile Conservatorului.

Concursurile naționale sînt prilejuri de descoperire a noilor forțe vocale și de constatare a progreselor realizate în arta cîntului, de emulație între cîntăreți și de aducere la cunoștința publicului a realizărilor din acest domeniu.

Pe lîngă aceste concursuri, audițiile și producțiile conservatoarelor și școlilor de muzică de toate gradele, precum și radioul și televiziunea, în emisiuni speciale, fac cunoscute maselor mari de oameni ai muncii, rezultatele din ce în ce mai bune ale tinerilor cîntăreți.

4) Anual se întreprinde o acțiune de descoperire minuțioasă a tineretului talentat din toate regiunile țării, iar porțile Conservatorului se deschid pentru cei mai buni și mai dotați dintre ei. Un număr de membri ai corpului didactic se deplasează pe teren în acest scop.

5) Printre realizările științifice de seamă obținute de școala noastră de canto în anii revoluției culturale se numără și înființarea studioului-cabinet acustic de la Conservatorul din București. Pe lîngă audițiile care susțin demonstrațiile teoretico-practice ale celorlalte discipline din Conservator (istoria muzicii, folclor, compoziție etc.), studioul servește și catedra de canto în mod permanent prin imprimări periodice (de la studiile inițiale ale cîntului pînă la cele mai avansate) precum și prin audiții speciale ale celor mai mari cîntăreți ai timpurilor.

6) Casa Centrală a Creației Populare a organizat acum trei ani pentru prima dată în țară, cursuri de vară, la care au fost chemați profesorii de canto de la toate școlile populare de artă din țară. În cadrul a 12 conferințe însoțite de seminarii, au fost dezbătute problemele de metodică a predării cîntului.

7) În afară de instituțiile de învățămînt muzical în care se predă cîntul, un aport important în favoarea elementelor respective îl aduc ansamblurile corale din Capitală și provincie, precum și Studioul Filarmonicii „George Enescu".

★

Ansamblurile corale din Capitală cuprinzînd multe voci de calitate, au desfășurat o muncă de educare fie direct prin activitatea corală, fie prin cursuri de durată diferite, de inițiere la locul de producție, ca de exemplu cursurile care funcționează în cadrul ansamblului C.C.S., Corului Radio, Filarmonicii „George Enescu", Corului S.P.C., C.F.R. Giulești etc.

În afară de obiectivul urmărit prin aceste cursuri de colectivul coral (tehnică superioară, omogenizare), unele din aceste ansambluri corale au format pe mulți dintre actualii tineri soliști, precum și un mare număr de elemente pentru conservatoare.

Pentru promovarea tinerelor elemente, Filarmonica de Stat „George Enescu" a înființat Studioul Ateneului R.P.R. Numeroși tineri, atît instrumentiști cît și cîntăreți, sînt cei care încă din

anii de Conservator sînt invitați să-și verifice talentul și pregătirea lor, ca debutanți, în această sală-studio experimental. Dacă organizarea și desfășurarea acestor recitaluri corespund scopului educării tinerelor elemente, controlul valabilității producțiilor artistice ale tineretului și critica ei nu se fac încă destul de susținut și competent.

Un rol activ în statornicirea unei școli vocale specific romînești îl joacă creația compozitorilor noștri. Dacă compozitorii trecutului nostru în frunte cu George Enescu au adus o contribuție valoroasă în domeniul creației vocale și corale, creînd un drum prielnic dezvoltării școlii noastre de cînt, astăzi, compozitori mai vîrstnici precum și o întreagă pleiadă de tineri caută să imprime și mai mult, compozițiilor lor, un caracter propriu școlii vocale romînești.

În acest sens se impune ca necesară studierea repertoriului național atît din punct de vedere al bogăției și varietății lui de expresie cît și din punctul de vedere al actualității mesajului.

Concluzii

Încheind aceste rînduri se cuvine să arătăm care sînt elementele de bază organizatorice și metodologice pe care se întemeiază școala noastră de canto și datorită cărora s-au realizat progresele amintite.

Învățămîntul nostru vocal este organizat astăzi pe etape. Treptele pe care urcă tinerele elemente sînt eșalonate în diferitele școli medii muzicale (cu catedre de canto) și în conservatoare (unde catedrele de canto sînt la nivel universitar). Există de asemenea școli populare de artă care posedă clase de canto. Absolvenții acestor școli se prezintă din ce în ce mai bine pregătiți, alcătuind promoțiile tinere pentru împrospătarea cadrelor operelor și teatrelor noastre muzicale.

Pentru o mai bună pregătire și dezvoltare în viitor a acestor elemente tinere, Ministerul Învățămîntului și Culturii organizează și schimburi de experiență cu străinătatea. Sîntem convinși că ele vor deveni și mai active, asigurînd un schimb de experiențe mai viu.

În școala noastră vocală, spre deosebire de epoca ce a precedat Eliberarea țării noastre există azi unele studii de bază ca : studiul obligatoriu al organului vocal, al funcționării sale ; studiul obligatoriu al principiilor de fonetică aplicate la cînt, atît pentru limba romînă cît și pentru alte limbi ; studii de metodica predării cîntului și practica pedagogică ; studii pentru limbile rusă, germană, italiană ; științe sociale, cursuri obligatorii de pian, istoria muzicii, folclor.

Cîntul este predat în mod oficial, în institutele de învățămînt de stat, referindu-se la problemele principale de clasificarea vocilor, respirația în cînt, emisiunea vocală, dicțiune, antrenamentul practic pe toate formulele tehnice muzicale, repertoriu divers pentru genul concert, operă, operetă.

Educarea artistică a tinerilor cîntăreți se face prin studii vocale individuale, la care participă toți studenții sau elevii unei clase, ca audienți, urmărindu-se progresul treptat și permanent, imprimări, concerte, spectacole etc.

★

În școala noastră de cînt, în pedagogia noastră vocală s-a ajuns la anumite principii de bază :

1) Tipul de respirație după care trebuie să fie antrenat elevul cîntăreț în timpul studiilor sale este tipul de respirație costo-diafragmatic.

2) Clasificarea vocilor este făcută atît inițial cît și pe parcursul studiilor, într-o perioadă fixată la circa doi ani.

În această dificilă dar importantă problemă, încă nu sînt folosiți în mod satisfăcător medicii specialiști și o aparatură modernă.

Imprimările pe benzi de magnetofon, încă de la prezentarea candidaților în anul I și apoi periodic, ajută în mod practic la rezolvarea acestei probleme.

3) În privința emisiunii vocale, aceasta se bazează pe emisiunea fiziologică, urmărindu-se îndepărtarea defectelor de început cu care se prezintă elevul și cîștigarea unei naturaleți în executarea tuturor mișcărilor și pozițiile organelor, în timpul acestui act.

4) Problema dicțiunii, esențială atît în scopul determinării firescului în emisiune cît și al realizării inteligibilității textului și al întăririi caracterului realist al interpretării, este rezolvată prin studii de fonetică generală.

5) Problema interpretării, în școala vocală romînească, se pune și în momentul de față destul de acut, dată fiind existența multor rămășițe din ceea ce numim rutină, manierism.

Este util să arătăm însă, aci, și unele lipsuri existente în școala noastră vocală din care subliniem următoarele :

Cu toate că profesorii catedrelor de canto dezbătînd problemele științifice în colective speciale se pun de acord asupra metodologiei vocale, se simte totuși lipsa materialului științific bogat, necesar unei documentări ample. Se resimte lipsa unor lucrări științifice în literatura noastră vocală, pe care orice tînăr student al artei cîntului să le poată consulta. Rarele încercări în acest domeniu nu au dat rezultate din cauză că lipsește colaborarea dintre specialiștii ce ar trebui să conlucreze pentru realizarea unei lucrări cu adevărat valoroase. Profesorii de canto cercetează timid și prea puțin documentați în domeniile adiacente problemei vocale (acustica, anatomia, fiziologia și patologia vocală, fonetica etc...) iar ceilalți, cum ar fi de exemplu medicii foniatri, esteticienii, muzicologii, nu manifestă interesul cuvenit pentru școala de cînt. Din aceste motive sîntem lipsiți de un îndreptar scris, valoros. Este necesar să se tipărească studii traduse din literatura științifică de peste hotare, și în primul

rînd din literatura sovietică, expresie a practicii remarcabilei școli sovietice de canto bazată pe o mare tradiție realistă ; în Conservatorul „Ciprian Porumbescu" au fost realizate unele condiții moderne pentru studiul cîntului, ca de exemplu imprimările pe bandă de magnetofon ; acestea, însă, ar trebui extinse, devenind metodă curentă de lucru în toate școlile și instituțiile cu specific vocal și pe cît posibil și în activitatea individuală a studenților cîntăreți ; o lipsă însemnată în școala noastră de cînt o constituie faptul că nu există o organizare precisă pentru pregătirea cadrelor tinere de pedagogi vocali, atît de necesare în condițiile înfloririi extraordinare a vieții artistice din țara noastră. Din această cauză artiștii lirici, care din diferite motive se dedică la un moment dat profesoratului, nu totdeauna pot face față dificilei misiuni de pedagog vocal. Mulți dintre aceștia se dedică profesoratului atunci cînd nu mai au posibilități vocale cu care să exemplifice cursul.

Dacă mai adăugăm și absența unui corp de medici foniatri, pe care-i dorim colaboratori permanenți ai pedagogului vocal, specializați în ceea ce oferă ca specific cîntărețul (așa cum de exemplu medicii specializați în medicina sportivă colaborează cu maeștrii sportului) atunci completăm lista lipsurilor existente încă în acest domeniu și care, desigur, vor putea fi îndepărtate cît mai curînd.

În școala noastră de cînt există unele principii care sînt aplicate cu perseverență pentru realizarea unei interpretări realiste.

Creația vocală este privită în strînsă legătură cu viața. Cîntărețul este învățat să descopere în lucrarea vocală marile transformări sociale, viața de zi cu zi a oamenilor, munca lor, stabilindu-și astfel concepția sa asupra acestora. Fericirea de a trăi, de a lupta, de a munci în pace și bună înțelegere, trebuie să constituie flacăra care să lumineze munca interpretului liric.

Tînărul cîntăreț este învățat ca din cîntul său să se desprindă avîntul de nestăvilit al epocii noastre, că interpretul vocal este unul din purtătorii principali ai mesajului contemporaneității, al vieții noi socialiste.

Operele, cîntecele, liedurile, cantatele, oratoriile contemporane, cer interpreților lirici să scoată în relief minunatele calități ale omului nou, trăsăturile caracteristice ale noii realități.

Pentru a interpreta un asemenea repertoriu, cîntărețul este învățat să-și bazeze studiile sale pe o profundă analiză psihologică a situațiilor, a caracterelor, îmbinată cu o analiză superioară a muzicii, a compoziției. Astfel, cîntărețul se poate identifica cu lucrarea respectivă, se leagă sufletește de ea și o poate reda cu convingere.

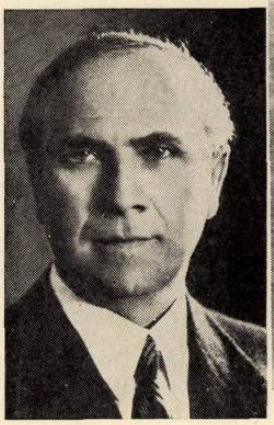
Aplicînd metoda realismului socialist, pe care ne bazăm studiile noastre interpretative vocale, înlăturăm falsitatea și luptăm pentru veridic, eliminînd dulcegăriile devenite la un moment dat modă în interpretarea artiștilor lirici. Șablonul și inerția sînt învinse, interpretarea fiind înviorată cu multă tinerețe, optimism, cu lumina vieții noi. Vocea umană, material brut transformat, modelat, cizelat, prin studiu, trebuie să rămînă astfel mijlocul pentru realizarea acestor scopuri estetice înalte și nicidecum nu trebuie considerată ca singurul element în arta cîntului, așa cum, din păcate, concep unii cîntăreți.

★

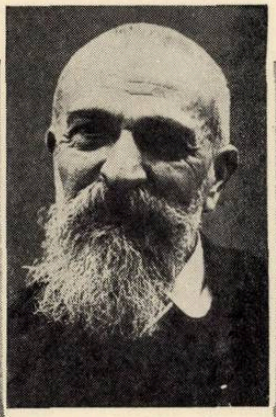
Pentru rezolvarea problemelor semnalate mai sus propunem organizarea — pe țară — pentru prima oară la noi, a unui ciclu de consfătuiri legate de problemele educației vocale a tineretului. La aceste consfătuiri ar urma să participe reprezentanți de toate gradele ai pedagogiei vocale din țară, vîrfuri ale artei noastre lirice, compozitori, critici și — colaboratorii indispensabili ai viitorilor pedagogi vocali — medici specialiști. S-ar putea dezbate astfel, în mod organizat, toate problemele în legătură cu școala de cînt, cu educarea și instruirea profesională a tînărului artist liric. Concluziile vor trebui traduse în viață într-o perioadă de timp cît mai scurtă.

Trebuie să contribuim cu toată forța noastră pentru a da aripi mai puternice școlii noastre de cînt, pentru a răspunde înaltei meniri de artiști cetățeni, slujitori ai culturii noi, socialiste.

George Folescu



Elena Teodorini

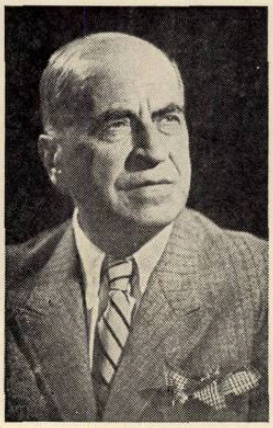


G. Ştephănescu

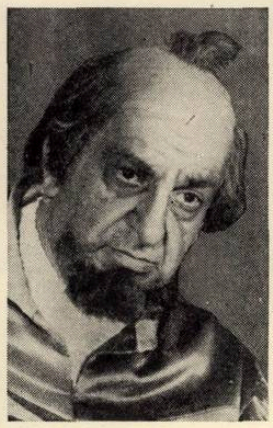
Hariclea Darclée

Grigore Teodorescu

Jean Athanasiu

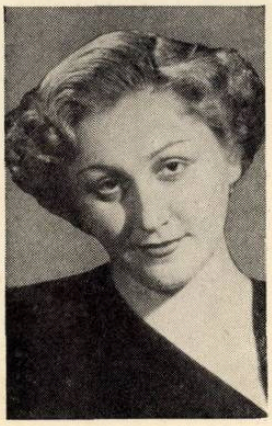


Gh. Niculescu-Basu



P. Ştefănescu-Goangă

Traian Grozăvescu



Nicolae Secăreanu

Arta Florescu

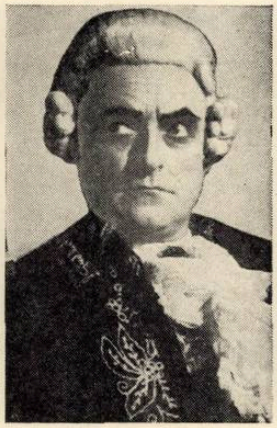
Mihail Ştirbei

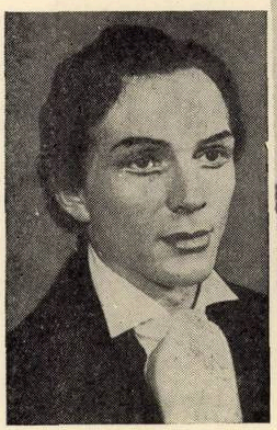
Zenaida Palli
şi
Garbis Zobian

Dinu Bădescu

Mihail Arnăutu

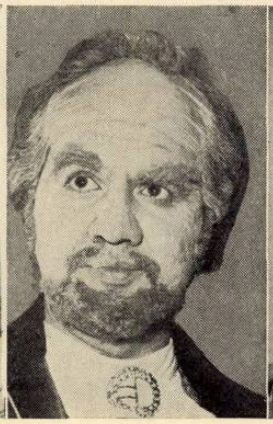
Şerban Tassian





Valentin Teodorian

Teodora Lucaciu



Dan Iordăchescu

Lelia Cincu

Ladislau Konya

David Ohanesian

Magda Ianculescu

Cornel Stavru

Elena Cernei

Nicolae Florei

Nicolae Herlea

Valentin Loghin

Matilda Onofrei

Ion Piso

Maria Şindilaru

Ion Prisăcaru

Din experiența muzicienilor noștri

Gînduri despre arta și viața muzicală din trecut și de azi

de MIHAIL JORA

In viața muzicală a țării noastre, compozitorul Mihail Jora nu reprezintă numai un creator, un profesor, un interpret.

Există o latură mai puțin cunoscută a personalității sale, care, cercetată, ne dezvăluie nu numai aspecte inedite ale gîndirii sale, dar și laturi ale muncii și luptei susținute de acest artist, timp de patru decenii. Este vorba despre scrierile sale de critică muzicală.

Ceea ce astăzi ni se pare de la sine înțeles, sprijinul pe care statul îl acordă artei, buna stare a creatorilor, înțelegerea și stima de care ei se bucură în sînul unei societăți care a devenit conștientă de valoarea artei naționale și a slujitorilor ei, aceste realități erau, cu cîteva zeci de ani în urmă, gînduri și dorințe de domeniul fanteziei.

Fiecare drept trebuia cucerit cu trudă și cu luptă. Nepăsării oficialității, i se adăuga ignoranța în care plutea bună parte din publicul concertelor, alcătuit în acea vreme din prea mulți snobi hrăniți cu miturile artei occidentale și învățați să disprețuiască tot ce reprezenta expresia artistică a poporului nostru.

În această luptă cu o oficialitate nepăsătoare și cîteodată chiar agresivă, și cu un public neformat și dezorientat, printre artiștii care au ridicat glasul, a fost și Mihail Jora.

Zeci de articole ale sale, adevărate campanii de presă, au însemnat tot atîtea ieșiri pe teren, luări de atitudine și demascări ale impostorii, ale nedreptății. Acestora li s-au adăugat cronici încurajatoare sau critici avizate, în care fenomene muzicale de tot felul au trecut prin flacăra cuvîntului său scris.

Activitatea de ziaristică muzicală a compozitorului Mihail Jora începe prin anul 1920 cu articolele pe care cîțiva ani le semnează în „Revista vremii" și continuă în diversele publicații ale timpului. Parte dintre ele, compozitorul le-a reunit într-o culegere pe care a intitulat-o „Momente muzicale" și pe care el însuși ne-o prezintă în felul acesta :

„Momentele de față alcătuiesc o parte din povestirile, cronicile, notele, polemicile și fanteziile muzicale apărute între anii 1937—1941".

„Zugrăvind viața muzicală din acele vremuri, cu umbrele și luminile ei, autorul se silea să risipească pe cele dintîi și să aducă prinos de laudă celorlalte. Nu a izbutit totdeauna..."

Astăzi, cînd năzuințele artiștilor au devenit realități, Mihail Jora, alături de colegii săi de generație și de elevii săi, răspunde chemărilor vremii prin prezența vie a muzicii sale și prin diverse comunicări la Academie, despre Haendel, Mozart, Enescu, sau despre școala romînească de muzică, ajunsă acum la o înflorire, pe care însuși a visat-o cu atîta ardoare, de-a lungul întregii sale vieți.

M. D.

Educație muzicală...

La grea încercare e supus în zilele noastre bietul cetățean doritor să asculte muzică, cînd intră într-o sală de concert. Răsfoind programul unui „simfonic" rămîne aiurit de cantitatea de muzică și îndeosebi de varietatea de stiluri și de școli ce le va asculta în aceeași seară. Începînd cu Bach și încheind cu Honneger sau Mossoloff, nenorocitul de ascultător este aruncat de la Beethoven la Chopin și de la Debussy la Wagner, asemenea unei mingi de ping pong în joc de campionat. Zăpăcit și uluit de un asemenea program pestrit, el este pus în timpul concertului și la altă încurcătură : trebuie să-și dea cu părerea despre fiecare lucrare în parte.

Un amator de muzică, ce se respectă, nu mai poate sta astăzi liniștit în fotoliul său, lăsînd în voia lor sunetele să-i ușureze plăcut digestia. Trăim doar în veacul culturii și criticii universale, în care oricine e îndreptățit să-și dea socoteală de ce cutare bucată e mai bună decît cealaltă și e dator să o spuie într-o formă personală. Un simplu ascultător nu-și poate încuviința nici dreptul de a trage cu urechea spre vecini pentru a le afla părerea, căci s-ar expune unei rușini personale. Acest monopol rămîne rezervat doar criticilor muzicali autorizați.

De unde să știe bietul om — la fel ca și Adam și Eva — să distingă binele de rău? Cum să se descurce nenorocitul de el, în marea de sunete a feluritelor bucăți deosebite ca gen, ca epocă și ca stil, ce le ascultă în aceeași seară? Că doar nici la școală nu a învățat așa ceva și nici mai tîrziu nu a putut-o afla, căci de călăuze muzicale românești ne-a ferit dumnezeu pînă acum.

Mai grav e că însăși multe din elementele tinere ce se consacră muzicii, sînt sortite să rămîie tot atît de neștiutoare. Cei mai mulți dintre dascălii noștri de muzică se ocupă exclusiv de tehnica și virtuozitatea elevilor lor, în dauna simțului artistic. Aceștia devin sclavii instrumentului pe care execută cele mai adeseori bucăți de efect, lipsite de valoare artistică. Și chiar atunci cînd se strecoară, din întîmplare, o pagină frumoasă în repertoriul lor, nu li se tălmăcește adevăratul ei preț. Nu li se spune, de pildă, deosebirea din punct de vedere artistic dintre o sonată de Beethoven și o fantezie oarecare de virtuozitate sau dintre un lied de Schumann și o romanță de Tosti, iar elevului nu-i rămîne să le deosebească decît fie prin dificultatea execuțiunii, fie prin succesul avut față de un public de mîna doua.

Lipsa de educație muzicală îndreptățește, astfel, actuala dezvoltare a producțiunii de bîlci, care la rîndul ei pervertește gustul mulțimii, ce se lasă tîrîtă în extaz și cu zîmbetul pe buze spre meleagurile atotputernicului și victoriosului prost gust. (iulie 1937).

Mai multă cultură muzicală...

Cine urmărește mișcarea muzicală de la noi își dă seama de sărăcia de gust a publicului. Muzica e socotită drept o artă ușoară, superficială, ce se adresează de-a dreptul simțurilor, o artă în care cugetarea și logica nu ar juca vreun rol însemnat. O senzație nu se explică nici se discută; fiecare se crede în drept deci, să osîndească sau să prețuiască o operă muzicală. Formula: „îmi place sau nu-mi place cutare muzică" e prea cunoscută și nu admite ripostă. Criteriul de judecată se rezumă la faptul că o simfonie de Haydn o pricepe oricine, fără greutate, pe cînd una de Brahms sau de Enescu cer o sforțare de gîndire, pe care publicul nu-și dă osteneala s-o facă, și de-o pregătire tehnică care îi lipsește, deoarece sînt prea mari și numeroase concesiunile făcute de compozitori și executanți pentru a nu încuraja și perpetua falsul sentiment muzical în sufletul auditoriului.

Este o greșeală fundamentală a se crede că muzica face o excepție de la celelalte arte, limitînd emoțiunea artistică la o impresie a simțurilor. Aceasta din urmă este, fără îndoială, fundamentul artei muzicale, dar nu poate fi valorificată nici amplificată, atîta vreme cît nu se recurge la gîndire pentru a coordona ideile sale și a le asocia. O operă muzicală nu este făurită la întîmplare, nu este o înșirare de sunete fără ordine.

Iată deci, inteligența care intervine, completînd impresia ireală, pur subiectivă a simțurilor, prin una obiectivă și conștientă. Cu cît cineva va alege mai disciplinat muzica, cu atît experiența îi va ajuta să-și dezvolte, cu metodă, judecata și să-și formeze astfel o cultură muzicală sănătoasă. Și numai atunci își va da seama că o simfonie sau o sonată de Beethoven sînt tot atît de sortite a da de gîndit, ca o piesă de Shakespeare sau ca o statuie de Michelangelo și nu va mai judeca cu ușurință măreția și puterea de concepție ale operelor marilor compozitori, în timp ce va asculta, legănîndu-se voluptuos, ultimul șlagăr la modă. (iulie 1937)

Poveste cu joc și cîntec...

A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi fost nu s-ar povesti. Zvon măreț de cîntări s-a încins în acea vară în lume. Care mai de care s-au luat țările la întrecere, fără a putea să se dovedească una pe alta, căci falnici erau toți meșterii ce își părăduiau darul întru încîntarea musafirilor ce zăboveau în preajma lor. În fosta împărăție cezaro-crăiască, două orașe pre numele de Salzburg și Linz au atîțat și săturat pofta celor veșnic hîrbari de muzică. Așișderea în țara nemțească, două cetăți ce-și zic Bayreuth și Muenchen au tocmit cîntăreți hiriș, mulțumind frumos pe cei cu dare de mînă ce au poposit prin părțile locului. Sora noastră mai bătrînă, Italia, nu s-a lăsat mai prejos, căci a ademenit la Verona mulți oaspeți ce jinduiesc după „cîntarea cea frumoasă", iar cu prilejul tîrgului de la Paris s-au auzit și acolo felurite muzici, cari de cari mai răsărite. Și în Țara Romînească s-a încercat înscăunarea unor datini sărbătorești ce și-au zis: „Dionisiaca de la Sinaia", străduindu-se a ușura jalea acelora ce au rămas acasă și care ascultau din cînd în cînd serbările de peste hotare, doar la pîlnie, în halat și tîrlici.

Printre fericiții ce au purces spre străinele meleaguri s-a nimerit a fi și Conu Iorgu, om de mare ispravă, dregător încercat și cu dare de mînă. A colindat timp de șase săptămîni împărățiile în lung și în lat, a trecut mări și țări, oprindu-se cu luare aminte în toate locurile unde i se părea că mai are de văzut și de învățat cîte ceva, căci, deși atotștiutor, lui Conu Iorgu nu-i displace încă să întreprindă călătorii pentru a cerceta la fața locului fapte și obiceiuri. S-a întors încîntat Conu Iorgu de cele auzite și văzute, iar în ziua următoare a strîns la taifas cîțiva prieteni pentru a le istorisi cu deamănuntul peripețiile plimbării lui.

Multe și frumoase lucruri a povestit el atunci și mai cu deosebire croiala minunatului său drum printre munți și ape, ce pleacă de la hotarul Sviterii pînă la Salzburg. „Ajuns aci, istorisea Conu Iorgu, aproape că n-am putut găsi loc de dormit, din pricina gloatei revărsate acolo din toate colțurile lumii, pentru a asculta serbările muzicale de la Mozarteum".

— Și ce se juca la Salzburg, cînd ai poposit acolo? întrebă cu vădită curiozitate un cunoscut iubitor de muzică.

— Ce să se joace dragă — răspunse liniștit și blajin Conu Iorgu — „ca peste tot locul: ruletă și bacara".

Și încălecai pe-o șa și vă povestii așa. (octombrie 1937)

Actualitatea lui Caragiale...

Într-un frumos articol, Liviu Rebreanu preamărește odată mai mult pe Caragiale, pentru trăinicia tipurilor pe care le-a înfățișat în comediile, schițele și povestirile sale. Cu drept cuvînt Rebreanu socotește că opera lui Caragiale trăiește peste generații și încheie astfel: „Actualitatea lui Caragiale o dovedesc însă mai strălucit personajele lui, care sînt mai reale decît oamenii înregistrați la biroul populației, pe care le întîlnești la fiece pas și le recunoști ca pe niște prieteni vechi. Și azi cînd limbuția în scris și în grai e pusă în carantină, Cațavencu găsește prilejul să se manifeste, ca și întreaga galerie de Farfurizi, Brînzovenești et tutti quanti". Nimic mai adevărat.

Să-mi fie îngăduit să cred că această manifestare se întinde din ce în ce mai mult, nu în ciuda acelei „carantine" ci tocmai din pricina ei.

Eroii lui Caragiale au putut izbuti, cîndva, să fie oameni mari, pentru că lipsa generală de cultură din vremile acelea nu făurise nici dreapta judecată a lucrurilor nici simțul ridicolului. Cine își putea rîde de Cațavencu sau de Brînzovenescu atîta vreme cît o întreagă clasă socială semăna leit cu dînșii? Și chiar dacă s-ar fi găsit cineva s-o facă, rămînea neînțeles sau era batjocorit, cum a pățit-o însuși Caragiale.

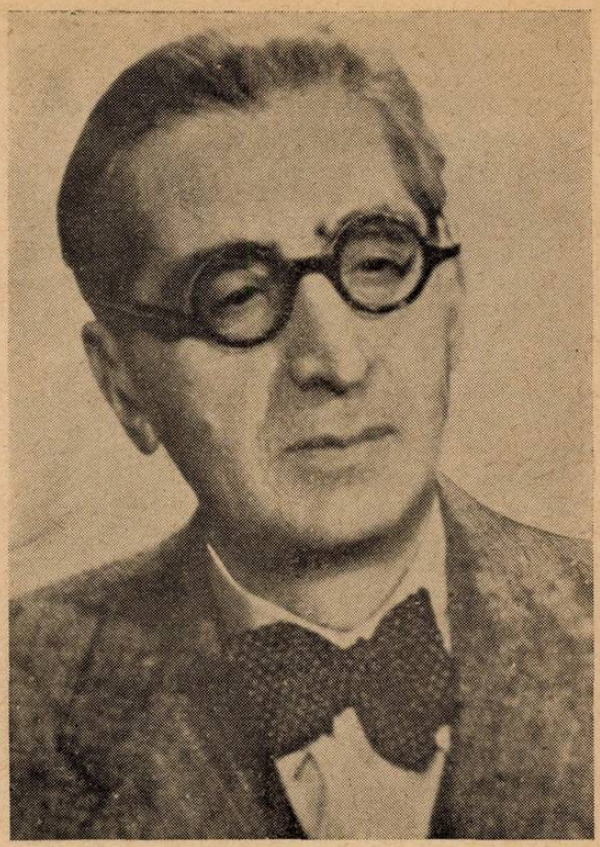
Prăsila lui Cațavencu nu s-a pierdut încă, cum o spune foarte bine Rebreanu. Dar astăzi ea ar fi întîmpinată cu hohotele de rîs ale unei țări întregi dacă nu ar fi „carantina", care să ia sub paza ei pe nepoții și strănepoții ilustrului tribun de la Tîrgoviște. Micii Cațavenci simțindu-se astfel apărați cu strășnicie, se înghesuie pe zi ce trece și urmează cu sfințenie sfaturile lăsate cu limbă de moarte de strămoșul lor.

Mai deunăzi unul dintre ei vorbind de șeful unui așezămînt, spunea: „În acești cîțiva ani el a introdus o nouă tradiție în instituție"! Bătrînul Cațavencu grăia cam la fel în vestita lui peroratie: „Fraților! După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani...

Tot acest strănepot declară la microfon: „Ziua de întîi Iunie este pentru noi Românii, ceea ce Paștele e pentru creștinătate".

Dar putem noi oare ataca astfel de ilustre personalități? Nu, căci „carantina" veghează.

Chiar în muzică, un cronicar obiectiv trebuie să vorbească în parabole cînd are de adus învinuiri urmașilor muzicali ai lui Brînzovenescu. Și doamne! mulți mai sunt și tare-s îndrăgiți, și cocoloșiți



de aceeași carantină. Iar ei atîta așteaptă să dovedească, cîtă dreptate au cînd vorbești de actualitatea lui Caragiale. (decembrie 1938)

Marița...

O scrisorică, iscălită de un prieten meloman, mă poftea deunăzi la birtul „Dorul Ancuții", ca să ascult pe Marița, adevărata reprezentantă a cîntecului popular din Ținutul Gorjului.

Poftirea m-a ispitit. Îmi dădea înainte de toate prilejul să întrerup, pentru o dată, regimul de cartofi fierți, de macaroane și de compot de perje, la care de la o vreme încoace mă supun doftorii, sub cuvînt că stomacul mi-ar fi hiperclorhidrat, aerofagiat, dispeptic sau nu știu eu ce alte bazaconii. A înlocui bunătățurile culinare, ce le întîlnesc zilnic în farfurie, cu o ciorbă de potroace, cu o saramură de crap, sau cu sărmăluțe de piept de curcan, cum aflasem că se găsesc la „Dorul Ancuții", însemna așadar pentru mine o sărbătoare deosebită.

Aveam, doar, o singură grijă, ca numele de Marița să nu fie un pseudonim datorită căruia posesoarea lui să încerce a fi trimeasă la o viitoare expoziție internațională, unde ar reprezenta muzica românească împreună cu Enescu. Că doar mai cetisem așa ceva, acum cîteva luni, într-un ziar din București.

Din fericire teama mi-a fost spulberată de cum am cunoscut pe Marița. Plăcută la vedere, cu gropițe ascunse în colțul buzelor, cu dinți de mărgăritar și cu ochi de licurici, Marița e o autentică țărăncuță din Gorj, care știe să zică minunat o

sumedenie de cîntări de o prospețime și de un farmec deosebit. Marița n-are voce mare. Însă tradiția, sau poate un instinct miraculos, o ajută să înlocuiască această lipsă prin simplicitatea cu care intonează fraza muzicală și prin claritatea dicțiunii. Aceasta din urmă însușire e de altfel de o mare însemnătate, deoarece textul pe care îl zice Marița te încîntă, pe cît te desmeardă cîntecul. Rămîi uimit de fantezia și în același timp de echilibrul și delicatețea de simțire ce se revarsă din versurile cîntate și care pot figura cu cinste într-o crestomație populară.

Marița nu e o vedetă. Nu e nici măcar o „vampă". Dar ne-a zis simplu, modest și surîzătoare o sumedenie de cîntece pînă la ora două noaptea, cînd au trebuit să se închidă — după noul regulament — obloanele birtului. La ieșire, mulțumindu-i și luîndu-mi rămas bun de la ea, am zărit două lacrimi ce se prelingeau pe fața-i smeadă. Succesul Mariței fusese atît de mare încît nu-mi puteam tălmăci durerea ei. „Mi-a murit ieri fetița și mîine trebuie s-o îngrop", mi-a răspuns ștergîndu-și iute ochii.

Și rușinată mi-a întins mîna, pe care nu m-am putut opri să nu i-o sărut. (octombrie 1929)

Către un prieten...

Scrisoarea dumitale mă pune în grea încurcătură, căci răspunsul ce mi-l ceri, te va nedumeri mai mult, fără a mai socoti că risc să-mi fac un dușman de moarte din fiul dumitale, pe care nu-l cunosc.

Îmi scrii că și-a luat bacalaureatul cu un oarecare succes și că te preocupă mai mult alegerea viitoarei lui cariere. Băiatul este inteligent, vioi și silitor și ai dori să-l îndrepți spre inginerie sau medicină. El însă vrea să se consacre muzicii. Îmi spui că are un dar înnăscut pentru această artă, că improvizează cu ușurință la piano și că are o voce plăcută. Urmărește concertele cu pasiune și-și cheltuiește banii de buzunar pe note de muzică și plăci rare de gramofon.

„Ce să fac", mă întrebi, „să-l las să învețe muzică pentru a deveni compozitor, pianist, cîntăreț, sau mai știu eu ce, sau să recurg la autoritatea părintească și să-i impun o carieră obișnuită...?"

Voiu încerca, iubite prietene, să-ți așternu în cîteva rînduri o imagine succintă a bucuriilor și a necazurilor carierii muzicale, cu deosebire la noi, din care vei trage concluziile ce le vei crede de cuviință.

Încep întîi cu meseria de compozitor.

Nu există, fără îndoială, acțiune mai fermecătoare și mai emotivă, decît aceea a făuritorului de sunete și acorduri muzicale. Această nemărginită bucurie este însă scump plătită. Luni, sau poate ani, stă apoi bietul compozitor, încovoiat deasupra partiturii ce se încheagă și se desăvîrșește anevoie, cu muncă și cheltuială multă. Fie operă, fie lucrare simfonică, va aștepta apoi vreme îndelungată pentru a fi executată. Adesea nu o va auzi, iar în cel mai bun caz, „ein mal und nicht wieder", căci compozitorului romîn, îi ajunge atîta.

Apoi, după ce va încasa o sută, sau două sute de lei, dreptul său de autor, cînd a cheltuit mii de lei pe hîrtie și copii, va așeza frumușel partitura în sărtar unde va încremeni pe vecie, căci editura muzicală nu se află la noi, iar cele străine au destul de furcă, cu mușteriii lor.

Dar poate că fiul dumitale dorește să devie un virtuos.

Pentru aceasta, va fi nevoie să lucreze ani și ani pînă să-și desăvîrșească tehnica și să-și maturizeze talentul prin străinătate. Se va reîntoarce apoi în țară, dornic să se producă în fața publicului romînesc. Concertele sale vor fi ocolite, căci un virtuos romîn, din principiu, nu poate cînta decît prost. Impresari nu va găsi, institutiile oficiale muzicale îl vor pofti politicos afară, iar nenorocitul de artist, va fi nevoit după o tinerețe de muncă și entuziasm prăpădite să-și cîștige anevoie viața de toate zilele, dînd în cel mai bun caz, plicticoase lecții de muzică, atunci cînd va avea norocul să le găsească...

Nu știu cum se petrec lucrurile în alte meserii, poate că și mai rău. Iar dacă cele descrise pe scurt, însă cu desăvîrșită exactitate, nu-l descurajează pe fiul dumitale, înseamnă că posedă stofă de mare artist...

Te pomenești că are și inimă și suflet. Fă-l deci muzicant, că poate în viitor va răzbuna cu atîtea calități pe mulți muzicieni romîni, care trebuie să ceară iertare astăzi, că i-a născut mama cu talent. (sept. 1937)

Opera Romînă...

„...Nu vom vorbi astăzi despre repertoriul sărăcăcios și demodat, despre greutățile bănești ale directiunii, sau despre lefurile tragi-comice ale artiștilor. Ne vom opri însă pentru cîteva clipe asupra localului în care se dau astăzi reprezentațiile de operă.

La intrare, două trepte strîmte și strîmbe, te aburcă printr-o jumătate de ușă, într-o cameră cu ghișeu, unde dacă n-ai avut prevederea să cumperi biletul de la agenția din oraș, ești strivit de cele zece persoane lipite de zid, ce-și așteaptă cunoscuții întîrziați. Dînd din umeri și din coate, răzbați apoi în „foyer", unde se găsește și garderoba. (Una singură, care va trebui la sfîrșitul reprezentației, să înapoieze la 400 de spectatori, paltoanele, pălăriile și galoșii).

Avînd încă zece minute înainte de ridicarea perdelii, te plimbi prin „culoarele" Operei, cînd deodată, te lovește un miros delicat de ceapă prăjită. Afli că proprietarul clădirii și-a păstrat dreptul prin contract, să locuiască în Operă și că bucătăria lui e lipită de sala de spectacol.

Te îndepărtezi cu sfială de laboratorul culinar și intri în sală, îndreptîndu-te spre locul orchestrei. Aici constați cu mirare și amărăciune, că „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg", se cîntă cu 9 viori prime, 8 viori secunde și 3 contrabași, gaura neputînd cuprinde mai mulți executanți.

Te așezi apoi cu neîndemînare în fotoliu, care scîrțîie cînd îl îndoi și asculți uvertura operei, cînd

deodată, ești asurzit de tromboni, care cîntînd pe dreptate în fortissimo, acoperă restul orchestrei, dezechilibrată ca număr.

La ridicarea perdelii, îți dai seama ce grea problemă se ivește pentru un regizor, care are de pus în scenă o operă la București.

Corul nu se poate mișca, baletul nu poate dansa, cîntăreții cîntă stingheriți, spectacolul suferă, iar publicul pleacă amărît...

Totul pare în stare de provizorat, care din nenorocire ține de 17 ani, dar nu are încă aerul să se sfîrșească. E totuși timpul. Nu mai e îngăduită întîrzierea clădirii unui local propriu de operă, ce să cuprindă toate nevoile artistice de azi...

Iar dacă nepăsarea generală va îngădui încă menținerea rușinoasei stări de azi, cel puțin să se scoată titulatura de „Opera Romînă" de pe ruinele din Piața Valter Mărăcineanu. Schimbați-i numele. Ziceți-i de pildă... „Opera Comică". (mai 1937)

Baletul romînesc...

Ce vrea să zică balet romînesc?

O artă coregrafică făurită de dansatori romîni, pe muzică scrisă de compozitorii romîni, pe subiecte din viața romînească, pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare romînești. Jocurile noastre sînt atît de felurite, atît de bogate, atît de plastice, încît un maestru de balet istet le va putea cu ușurință stiliza și adapta în cadrul unui spectacol de balet propriu-zis. „Pasul" romînesc trebuie să devie cît de curînd o realitate, care se va impune negreșit în arta coregrafică, tot atît cît s-au impus „pasul" rusesc sau cel spaniol.

Haide, maeștrilor de balet. Puneți nițică muncă, o leacă de imaginație, o țîră de fantezie și mult bun gust artistic și zămisliți, cu un ceas mai de vreme, fermecătorul balet romînesc. (iulie 1937)

Muzica în filmul romînesc...

Muzica nu poate fi un simplu divertisment într-un film, ci trebuie să întregească în mod firesc spectacolul vizual. (iunie 1938)

Ce ne învață Enescu...

Cînd Enescu spune că muzica izvorăște din sentiment, aceasta înseamnă că el pune mare preț pe expresie și că nu e de acord cu estetica muzicii seriale, concrete sau electronice bazată pe formule seci, brutale, agresive. Enescu era un liric, un hipersensibil. Lucrările sale din ultima perioadă sînt zămislite din meditație, din visare și din suferință, devenind aproape confidențiale. Elanurile sublimate ale inimii capătă subțirimi nebănuite. Iată de ce ascultătorul înainte de a iubi această muzică trebuie să facă efortul de a o înțelege.

Dar efortul acesta duce mai întîi la întîlnirea cu o minunată îmbinare între tehnică și inspirație. Și descoperă mai apoi o schimbare în felul de prezentare a acestei creații față de creația din trecut a compozitorului. Elanul tragic oedipian, de pildă, se preschimbă în simțăminte calde, meditative. Puține contraste violente (cu excepția cîtorva izbucniri dramatice în uvertura de concert și în partea finală a ultimului cvartet). O duioșie căutată, o împresurare lentă, lucidă; detașarea de fast și de elocvență; un lirism adînc interiorizat, care toate dau acestor lucrări o înfățișare aproape aridă, asemenea acelor esențe de parfum prea concentrate, a căror asprime olfactivă ascunde adevărata lor savoare.

Descoperirea frumosului în aceste opere tîrzii ale maestrului, se face, ca întotdeauna reasculîndu-le.

Minunate apar atunci frazele ce păreau mai înainte întortochiate, expresia muzicală aparent greoaie, invenția armonică, veșnic înnoită, mișcarea contrapunctică sensibilă și spontană. Toate aceste însușiri se leagă și se coordonează înăuntru stilului propriu enescian, pe care orice muzician îl recunoaște de la o primă ascultare, cu toate că variază de la o operă la alta. (19 noiembrie 1957)

Muzica romînească de azi...

În Romînia muzica este sprijinită de stat, care știe să aprecieze pe artiști, care înlesnește concertele și acordă Premiul de Stat compozitorilor recompensînd lucrările valoroase. În timpul perioadei de creație, compozitorii sînt trimiși la mare sau la munte timp de două sau trei luni, fără nici o grijă materială, pentru a afla liniștea sufletească necesară compoziției. Avem o situație privilegiată și ne bucurăm de o prețuire morală unică. Editura Muzicală tipărește lucrările considerate ca valoroase cum sînt partiturile de orchestră, fapt cu totul nou în Romînia. Uniunea Compozitorilor împreună cu Ministerul Învățămîntului și Culturii sprijină distribuirea burselor, organizează concerte și recomandă partiturile pentru a fi editate...

Toți compozitorii creează pe baza unui fond muzical popular, folcloric, dar în înțelesul înalt, potrivit concepției fiecărui compozitor. Mai degrabă decît o anumită temă cunoscută, este vorba de acel parfum romînesc, de esență populară care izvorăște din patria noastră, dar totdeauna transfigurată de imaginația personală a compozitorului. (din Interviul acordat la Paris în 1956, apărut în Lettres françaises).

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Pentru îmbunătățirea calității artistice a textelor de muzică ușoară

De curînd la Uniunea Compozitorilor au avut loc două cenacle în care au fost discutate problemele legate de textele din muzica ușoară. La dezbateri au participat atît compozitorii cît și literații — poeți și scriitori. Opiniile vorbitorilor, cuvîntul compozitorului Alfred Mendelsohn, secretar al Uniunii Compozitorilor, precum și concluziile primului secretar al Uniunii Compozitorilor, Ion Dumitrescu, au constituit un aport pozitiv în analiza situației textelor din muzica ușoară.

S-a putut constata, la audiția unui număr însemnat de cîntece, că scriitorii textelor s-au inspirat din realitățile actuale, din viața cea nouă care se dezvoltă în patria noastră. Dar așa cum a arătat poetul Eugen Frunză, domeniul din care se inspiră autorii de texte este încă foarte restrîns. Chiar cîntecele care vorbesc despre dragoste, sînt raportate la un anumit cadru, de preferință la... Cișmigiu! Cît privește vocabularul folosit în textele de muzică ușoară, acesta lasă de dorit prin sărăcia sa. Este greu de găsit vreun cîntec în care autorul, vrînd să facă o comparație, să nu spună „ca-n povești". În bucățile „Strada mea" de Fl. Delmar — Eugen Mirea, „Ileana" de Ion Vasilescu, „Nopți cu lună-n București" de Sile Dinicu — C. Demco etc. etc. totul se petrece... „ca-n povești". Tot astfel, cuvîntul „șoapte" se află pe buzele tuturor. Pînă și stelele vorbesc, șoptesc...

Alte cîntece sînt scrise în gustul și jargonul bulevardier. Nu este admisibil să folosim texte în care, ridiculizăm chipurile, tipuri negative, din dorința de a place plimbăreților de pe bulevarde și nu — așa cum ar trebui — în scopul de a critica acerb asemenea tipuri.

Este cunoscută bogăția neprețuită a muzicii noastre populare și în ceea ce privește valoarea poetică a textelor. Autorii populari folosesc și ei imaginile, alegoriile, dar respectă cu vigoare calitatea, frumosul, exprimîndu-se lapidar și profund. Ne putem inspira foarte bine și noi din asemenea versuri.

Vorbind despre compozitorii care își pun în mod acut problema unei creații cît mai exigente, Elly Roman a arătat că aceștia au ajuns să își limiteze simțitor producția. Este cazul compozitorilor Ion Vasilescu și Gherase Dendrino care nu mai scriu decît 1—2 cîntece pe an — ceea ce este însă, fără îndoială, mult prea puțin. Avem nevoie de o producție mai mare de cîntece bune și ar fi de dorit ca și Editura Muzicală să țină pasul cu exigențele publicului, tipărind cît mai multe lucrări de calitate. Dar compozitorii trebuie să se convingă de necesitatea ca versurile pe teme legate de viață, de actualitate, să intre permanent în concepția lor de lucru, ca și de obligația de a răspunde de ele în aceeași măsură cu poeții, cu textierii.

Muzica noastră ușoară a fost și este permanent promovată atît de Uniunea Compozitorilor cît și de Radiodifuziune și Electrecord. S-a putut constata însă că o seamă de cîntece premiate sînt cu totul necunoscute, căci nu se cîntă. În consecință, s-a propus ca premierea unui cîntec să se facă după ce acesta și-a verificat în public valoarea.

În cursul discuțiilor s-a arătat că atenția acordată de presă Teatrului de Estradă a constituit *un factor încurajator pentru toți lucrătorii din* acest domeniu. Dar cînd într-o publicație de prestigiul „Gazetei Literare" cronicarul Vicu Mîndra conchide, vorbind despre Liliana Tomescu, că „este păcat că se risipește, vai, pînă și în revistă" asemenea afirmații nu numai că nu slujesc Teatrul de Estradă dar au un efect demobilizator, dăunător. Și fapt este că Liliana Tomescu, care a adus în spectacolele Estradei un aer proaspăt, o interpretare cu adevărat artistică, nu a mai colaborat la Radiomagazin și nici la Televiziune.

Discuțiile au fost axate îndeosebi pe lipsurile din textele de muzică ușoară.

Unele luări de cuvînt au fost pătrunse de un remarcabil spirit critic și autocritic. Dacă este adevărat că a scrie simplu — a arătat I. Berg — este un lucru complicat, apoi tot atît de adevărat e că a face muzică ușoară este o treabă grea. Nu se poate tăgădui că nu totdeauna textele cîntecelor de muzică ușoară au atins nivelul pe care-l pot atinge și pe care-l merită. Vina este a noastră — producătorii acestui sortiment literar. Dar nu este numai a noastră. Vina este a noastră, atunci cînd, lucrînd un text de muzică ușoară, nu stabilim contactul direct între călimară și viață, între realitate și condei. Din această cauză, multe texte sînt anacronice, sînt atemporale. Vina este iarăși a noastră atunci cînd am împărțit temele în două categorii distincte, aproape certate între ele: de o parte, subiecte majore pentru muzica ușoară, și de altă parte, subiecte minore. Personal, am scris nu știu cîte cuvinte pentru cîntece de dragoste și nici un cuvînt pentru portativul atît de melodios al prieteniei, al vredniciei. Am dedicat versuri inimilor de toate vîrstele, am închinat versuri ochilor de toate culorile, dar nu am închinat pînă acum nici un vers, de pildă, mîinilor și hărniciei lor. Pana noastră, în orele ei de lucru, se instalează de preferință în parcurile cu trandafiri, ia la rînd luna, stelele și, mai ales, se mută cu toate bagajele meseriei în prea ospitaliera inimă.

Consider că vina este iarăși a noastră atunci cînd nu ne gîndim suficient la conținutul de idei,

cînd facem texte care devin o înșiruire banală de cuvinte valabile pentru orice melodie, sau atunci cînd, atîrnînd textului atîtea zorzoane, la un moment dat nu se mai distinge țesătura din cauza agrafelor ; sau atunci cînd, fugind după Cupidon, îi strecurăm fraudulos în tolbă — printre săgețile adevărate, bine ascuțite, din metal nobil —, și cîte o peniță tocită de tinichea sau, mai grav, cînd — de teama că textul nu va fi destul de picant, că textul va fi fad, searbăd —, îl piperăm cu niscai vulgarități, întocmai ca acel Păcală francez, Gribouille, care de teamă să nu-l ude ploaia, sare în fîntînă.

Vina este a noastră, cînd lucrăm fără exigența dorită, atunci cînd aducem ofense rimei, atunci cînd nu sîntem politicoși cu logica, atunci cînd facem concesii inadmisibile amatorilor de muzică — nu ușoară, ci ușuratică —, amatorilor de texte — nu simple, ci simpliste —, a amatorilor de producție nu numai ieftină, dar chiar gratuită. Dar, cum spuneam, vina nu este numai a noastră. Și nu este a noastră, bunăoară, cînd textul se desprinde de actul lui de naștere, cînd, făcînd un anumit text dedicat unor evenimente, acel text pierde legătura cu momentul respectiv, ba chiar capătă, în multe cazuri, un iz de naftalină. De exemplu, textul spectacolului „O seară la estradă" a zăcut aproape un an și jumătate, bolnav de... indiferență, în sertarele Teatrului. Și atunci cînd, în sfîrșit, a fost adus în cîrje pe scenă, desigur nu mai avea prospețime, tinerețe, vlagă. Era un fel de convalescent avînd toate masajele muzicale, toate compresele stilistice, aplicate de autori în febra premierei. Evident, multe cîntece din cele criticate și-au pierdut actualitatea, nu au mai plăcut, nu au mai interesat. Și exemplul acesta nu este singurul.

Cred că vina iarăși nu este a noastră atunci cînd, la anumite intervale, ca și eclipsele, apar discuții cu textierii. În această privință socotesc că cele două articole ale tov. Eugen Barbu publicate în „Contemporanul" nu fac excepție. Nimeni nu pune nici o clipă la îndoială bunele intenții ale tov. Eugen Barbu, dar vorba ceea : atenție la intenție ! Că în sectorul textelor de muzică ușoara mai dăinuiesc lipsuri, deficiențe, greșeli, nu se poate nega ; dar nu se poate nega nici că există realizări. În articolul de orientare, apărut în „Scînteia" cu privire la tonul apologetic în critică, se spune că în judecarea serioasă și temeinică a unei opere literare trebuiesc arătate și părțile pozitive și părțile negative. Cum a procedat tov. Eugen Barbu ? La aplauze nu citează nici un nume, nu cheamă pe nici un autor la rampă, dimpotrivă, lasă repede cortina ; la fluierături, îi aduce pe toți textierii la rampă și îndreaptă reflectoarele diatribei asupra celor mai valoroase semnături ale genului : Nicușor Constantinescu, Fulga, Felea, Mirea, Cîrjan, ș.a.m.d.

Ce ar fi zis tov. Eugen Barbu, dacă Andrei Băleanu și Ovid Crohmălniceanu, criticii de la „Viața Romînească", atunci cînd i-au analizat romanul „Șoseaua Nordului", s-ar fi oprit numai la deficiența, destul de importantă, că eroii comuniști sînt prezentați în cerc închis, fără legătură adîncă cu masele, și nu ar fi relevat și calitățile incontestabile ale acestui roman, dens și impresionant ?

Ba, ceva mai mult ; pentru a-și alimenta condeiul, autorul articolului utilizează citate aproximative, ba chiar schimonosite, sub paravanul : „așa i le-a comunicat un coleg de redacție". Or, pentru publicul contemporan nu mai putem cînta după ureche, ci cu notele în față.

Tov. Frunză și-a intitulat foarte frumos articolul din „Contemporanul", „Da, avem nevoie de texte frumoase". Îmi permit să adaug : Da, avem nevoie și de critici juste.

Am vrea ca tov. Eugen Barbu, al cărui talent impetuos îl prețuim în mod deosebit, într-un articol sau în mai multe articole viitoare, să judece producțiile textierilor de pe o poziție, ca să zic așa, mai puțin sportivă, adică înlocuind șuturile lexicale cu argumente și uppercut-urile stilistice cu critica fără zeflemea.

Cu toate exagerările pe care le-am semnalat aci, trebuie să recunoaștem că discuția provocată de „Contemporanul" ne poate fi de mare folos.

Articolele apărute în presă cu privire la textele din muzica ușoară, chiar dacă nu au avut cel mai potrivit ton, au contribuit la dezvăluirea unor indiscutabile slăbiciuni din creația contemporană de muzică ușoară romînească. Acest lucru este esențial și sîntem convinși că va avea darul să constituie un nou imbold poeților și compozitorilor în scopul de a da muzicii ușoare ca și cuvîntului care o însoțește, sufletul și înfățișarea oamenilor și locurilor noastre, a vieții noi din patria noastră.

Vreau să mai adaug că discuția cu privire la muzica ușoară și la textele de muzică ușoară nu este de dată recentă, așa cum s-ar crede. Ibrăileanu, profesorul nostru de Istoria literaturii romîne, ne-a pomenit o dată la curs că o asemenea discuție a avut loc în anul 1884 cu prilejul reprezentării operetei „Hatmanul Baltag", al cărui libret era scris de Caragiale, versurile de Iacob Negruzzi și muzica de Eduard Caudella. Caragiale, care — după cum se știe — era de o exigență excesivă în materie de scris, s-a declarat nemulțumit de unele versuri ale „textierului" său Negruzzi. El nu i-a zis niciodată textier, i-a zis autor, poet, dar mai ales i-a zis „colaboratorul și amicul meu Negruzzi". Caragiale nu era de acord cu unele cuvinte din valsul „Un bărbat ce se respectă", vals care a ajuns chiar și șlagăr în vremea aceea. Deși pe atunci apărea „Contemporanul", Caragiale nu a fugit la redacție să scrie un articol despre textierii epocii. Discuția a avut loc la „Junimea". Vasile Alecsandri și alții au sărit în apărarea lui Negruzzi. În cele din urmă, Caragiale văzînd că nu ajunge la socoteală și văzînd că cererea lui nu are nici un rezultat, s-a răcorit în felul lui, adresînd o epigramă lui Jacob Negruzzi, epigramă care a ajuns celebră :

„Tu, la cererea mea veche,
Ești fudul de o ureche.
Tu, la cererea mea nouă,
Ești fudul de amîndouă".

Așa s-a terminat discuția de atunci.

Noi sîntem ferm convinși că discuția actuală, discuția noastră, nu se va încheia doar cu o epigramă.

Nu, categoric nu. Fiind vorba de muzică, discuția noastră poate și trebuie să găsească ecouri.

Este de reținut în primul rînd critica justă — a subliniat la sfîrșitul discuțiilor compozitorul Alfred Mendelsohn — făcută cu privire la ruperea de viață a unor texte. Să îndepărtăm cu toată forța și cu toată hotărîrea caracterul de alcov, caracterul „biologic", cum s-a spus aci, al unor texte din muzica ușoară și să punem în valoare frumusețea și valorile etice și morale ale dragostei. În felul acesta vom găsi și căile de a înlătura caracterul întunecat, caracterul de deznădejde din unele cîntece, caracterul grotesc din altele, vom găsi posibilitățile de a sublinia valorile morale al acestor texte, fără însă să le dăm o notă didactică pedantă, învechită.

Cel mai important lucru pe care avem datoria să îl cerem cîntecelor muzicii noastre ușoare este ca ele să reflecte într-adevăr viața nouă din patria noastră. Cîntecele noastre de astăzi nu trebuie să semene cu cele de odinioară. Și înainte existau elemente democrate, elemente sociale în cîntecul de muzică ușoară ; dar astăzi aceste elemente au căpătat altă înfățișare, altă forță de pătrundere, altă finalitate, alt conținut. Acest lucru trebuie să fie reflectat în muzică și, din fericire, putem spune că multe cîntece ale compozitorilor noștri de azi au această calitate. Există cîntece valoroase care cîntă hărnicia, voioșia unor oameni ce sărbătoresc succesele în activitatea lor. Toate aceste teme trebuie să intre din ce în ce mai mult în cadrul cîntecului de muzică ușoară.

La concluzii, primul secretar al Uniunii Compozitorilor Ion Dumitrescu a subliniat caracterul complex al problemelor ridicate de muzica ușoară, probleme care țin nu numai de Uniunea Compozitorilor dar și de Radioteleviziune, de tipar și de interpretare iar, în ceea ce privește textele, de Uniunea Scriitorilor.

În secția de muzică ușoară a Uniunii Compozitorilor au fost dezbătute pe larg problemele legate de textele cîntecelor prezentate. Așteptăm din partea Uniunii Scriitorilor un sprijin mai activ și prompt în ce privește promovarea unor texte de cea mai înaltă calitate.

Este necesar să îmbunătățim critica referitoare la muzica ușoară, s-o facem promptă, competentă, creatoare.

Datoria noastră comună, a compozitorilor și textierilor, este aceea de a făuri cîntece bune, care să oglindească, mereu mai puternic, viața nouă din patria noastră.

În Editura Muzicală vor apărea anul acesta, în cursul primului trimestru lucrări de un viu interes pentru iubitorii de muzică.

Din domeniul instrumental, didactic și concertant, se vor găsi în librăriile de specialitate : 24 de matinate pentru vioară de Gaviniès ; Studiile și capriciile pentru vioară de Dont ; Sonata în mi minor pentru vioară și pian de Veracini ; Cinci piese pentru vioară și pian de Eugen Cuteanu, destinate tineretului ; Balada pentru vioară și pian de Ciprian Porumbescu cu o transcriere pentru violoncel și pian ; Cinci piese din repertoriul clasic prelucrate pentru flaut și pian de P. Mateciuc ; Un volum de valsuri alese de Chopin ; Un album conținînd 15 piese mici pentru pian de Alma Cornea Ionescu și Studiile pentru trompetă de Remus Adam.

În colecția „Coruri pe foi volante" vor apărea : „Cîntecul Carpaților", cor mixt de V. Timiș pe versuri de Păuna Răzvan ; „Fetelor, surorilor", cor pe trei voci egale de Petra Carmen pe versuri de Sanda Ștefan dedicat zilei internaționale a femeii ; corul „Dormi cu zîmbetul senin" de Zaharia Popescu pe versuri de Toma Paraschivescu, pentru voci mixte și „Pîrîuș, apă vioară", cor mixt de Sabin V. Drăgoi pe versuri de Cicerone Theodorescu.

Un caiet de lieduri pe teme actuale din creația compozitorului D. Gheciu va apărea de asemenea în luna februarie.

Pentru copii va apărea un caiet de cîntece pe 2—3 voci egale, din creația compozitorilor clasici și contemporani.

Dintre lucrările de muzicologie vor apărea : „Drumul operei" de Alfred Hoffman și „Despre arta pianistică", traducere din limba rusă a cărții muzicologului sovietic G. Neuhaus.

Muzica distractivă va fi prezentă în vitrină cu două din cele mai cunoscute piese : „Prima viorea", vals lent de Mauriciu Vescan pe versuri de Eugen Frunză și „Mi-e drag să trec pe strada ta" de Gelu Solomonescu pe versuri de Eugen Felea.

★

Apărută aproape în același timp cu traducerea românească a „Tratatului de orchestrație" de Rimski Korsakov, lucrare de căpătîi pentru muzicieni, broșura „Despre instrumentele din orchestra simfonică" de Alexandru Pașcanu, se adresează în primul rînd publicului larg, iubitorilor de muzică simfonică al căror număr este astăzi în continuă creștere.

Prezentarea instrumentelor este făcută cu claritate, pe înțelesul tuturor și într-un mod viu și interesant, explicațiile nedevenind aride, obositoare. Descrierea fiecărui instrument este precedată de un scurt istoric și însoțită de ilustrații. Posibilitățile tehnice și expresive sînt explicate apoi mai pe larg, dar fără abuz de detalii și în încheiere se arată rolul ce revine instrumentului în ansamblul orchestral. Dar autorul nu se limitează la acest obișnuit plan de prezentare. El lămurește, pe parcurs, numeroase alte noțiuni muzicale și știe să prevină, parcă, eventualele nedumeriri ale cititorului. Cartea este întregită de un istoric al orchestrei, de la începuturile ei din școala venețiană și pînă astăzi, precum și de o scurtă dar deosebit de concludentă privire asupra dezvoltării concertelor simfonice din țara noastră.

DIN MUZICOLOGIA SOVIETICĂ

Dinamism în operă? Da! Dar ce fel?*) (I)

de B. IARUSTOVSKI

După cum se știe, neîntrerupta mișcare, dezvoltare, constituie factorul principal și permanent al vieții. În istoria omenirii există diferite epoci cînd tradițiile sînt frînte pe o cale revoluționară, cînd psihicul omului, relațiile pe care le are cu societatea, perceperea lumii înconjurătoare se înnoiesc cu multă îndrăzneală.

Este cazul să mai citățm aceste pagini din marea carte a vieții omenirii? Ele sînt cunoscute tuturor.

Fără îndoială că una dintre aceste pagini s-a deschis odată cu începutul secolului nostru — secolul războaielor imperialiste și al revoluțiilor proletare, care au trezit milioane de oameni; secolul uriașelor zguduiri sociale, al unor groaznice suferințe omenești și în același timp al marilor victorii ale geniului omenesc, al înfăptuirilor cu adevărat istorice; secol care a adus lumii o nouă formațiune socială, o structură nemaiîntîlnită; secolul măreților revoluții în domeniul tehnicii care au schimbat radical traiul omului — al omului din epoca motoarelor reactive atomice și al vitezelor fantastice.

În astfel de momente au loc adevărate transformări și în conștiința omenirii, se schimbă obișnuita lui concepție despre viață, se deschid orizonturi noi, idealurile vechi se prăbușesc. În bună parte se schimbă și structura lui emoțională. Viața „pulsează" într-altfel, este schimbat ritmul și tempo-ul mișcărilor ei fizice și psihice.

Dintre toate artele, cea care reacționează, poate, în cel mai înalt grad la aceste fenomene, este muzica. Ea este deosebit de sensibilă față de latura dinamică a vieții. În această privință, doar cinematograful — copilul iubit al secolului al XX-lea — i-ar putea fi concurent...

Istoria tuturor genurilor de artă dezvăluie pregnant două tendințe, indisolubil legate între ele: în primul rînd este vorba de tendința de a întruchipa în artă cît mai deplin și multilateral diferitele laturi ale vieții, legile ei de dezvoltare, iar în al doilea rînd tendința de a ridica rolul activ al artei, influența ei asupra proceselor vieții.

După cum se știe, V. I. Lenin în „Materialism și empiriocriticism" arată în mod strălucit evoluția cunoașterii de către om a lumii înconjurătoare: de la formele elementare ale reflectării — senzațiile — spre o generalizare profundă a acestor elemente, spre formularea legilor științifice. Oare principial procesul de creație în muzică nu prezintă același aspect de cunoaștere, de însușire artistică a lumii? De la reproducerea ilustrativă a sferei de sunete ce ne înconjoară, de la exprimarea diferitelor sentimente omenești, spre o generalizare tot mai bogată a esenței fenomenelor vieții și în primul rînd a tipurilor și formelor de mișcare din viață, a celor mai importante legi de dezvoltare a naturii și societății. Aici, în această diversitate progresivă din întruchiparea întregului complex de fenomene din realitate găsim cele mai mari victorii ale realismului muzical din secolele XIX—XX.

De aceea în muzica din ultimul secol, simfonismul înalt a început să ocupe locul de frunte. Procesul de cunoaștere tot mai profundă de către arta muzicală a legilor vieții, de întruchipare a lor tot mai bogată și mai desăvîrșită în lucrări simfonice, în diferitele tipuri de dezvoltări, în corelațiile contrastante dintre teme, se dezvăluie deosebit de pregnant și de evident în muzica simfonică a romanticilor germani, în simfoniile și operele lui Ceaikovski și Borodin, în lucrările lui Brahms și Mahler, Taneev și Rahmaninov, Prokofiev și Șostakovici. Și tot în aceasta constă realismul adevărat al capodoperelor.

Să dăm, de pildă, un exemplu. Dacă în modelele timpurii de simfonism temele contrastante din forma Allegro de sonată aveau de cele mai multe ori un caracter independent, reprezentînd fiecare construcții relativ autonome, mai tîrziu, unul dintre procedeele frecvente de dezvoltare devine procedeul creșterii „cantitative" treptate a noii teme, pornind încă din „sînul" tematismului premergător, care deseori este antipodul ei. *) Acest procedeu nu reflectă oare (desigur într-o formă indirectă) unul dintre principiile care stau la baza mișcării vieții — atît a dezvoltării societății, a schimbărilor în formațiile sociale cît și a veșnicului „vîrtej" al naturii? Astfel de procedee sînt numeroase.

La lucrările simfonice din secolul al XIX-lea și începutul secolului XX, chiar noțiunea de imagine muzicală era completată în bună parte cu un nou conținut: imaginile erau tot mai mult percepute ca o unitate a temei și a tuturor metamorfozelor ei apărute pe parcursul dezvoltării. Astfel a fost determinată definitiv noțiunea deosebit de importantă a imaginii muzicale dinamice, o adevărată imagine-proces, corespunzînd înțelesului științific al oricărui fenomen din viață sub aspectul permanentei schimbări.

*) Din revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 10/1959, trad. fragmentată.

*) Se înțelege că acest procedeu are puține laturi comune cu părțile de legătură, folosite în simfonismul timpuriu, pentru pregătirea temei secundare.

Nu este oare semnificativ faptul că în această perioadă chiar expoziția din Allegro de sonată devine cu adevărat dinamică? Părțile principale și cele secundare nu mai sînt deloc expuse în formă statică (la început „narativă"). Chiar din primul moment auditorul cunoaște temele principale într-o formă activă, de multe ori în conflict cu materialul episodic „ajutător". Acum ele sînt teme „combatante", cu un caracter ce se reliefează în acțiune. *)

Sistemul imaginilor muzicale din forma mare a început să includă în sine o schimbare mai frecventă de motive scurte, laconice, ca și cum ar răspunde la impulsivitatea crescută a sentimentelor omului din secolul al XX-lea. Probabil că acest fenomen este în parte legat de faptul că gîndirii asociative îmbogățite, „antrenate" a omului din epoca noastră îi este uneori suficient un impuls laconic (sub formă sintetizantă) al unei trăsături caracteristice din fenomenul de viață pentru ca în conștiința lui să se introducă fenomenul în întregul său.

În fața muzicanților dramaturgi din secolul al XX-lea a apărut o sarcină complicată: de a reflecta trăsăturile calitativ noi ale realității, de a dezvălui latura psihică în vizibilă transformare a omului, de a întruchipa ritmurile vii ale contemporaneității. Opera din secolul al XX-lea n-a putut trece cu vederea nici progresele mari din simfonismul universal și în primul rînd din cel sovietic. Toate acestea au necesitat o serioasă reînnoire a formelor de operă, de fapt o revoluție în dramaturgia operei. După cum se știe, această înnoire a început încă în ultima treime din veacul trecut și continuă și în prezent. Probabil că și trăsăturile teatrului de operă contemporan sînt în bună parte urmările acestei înnoiri. Crearea operei sovietice clasice se complică și cu o serie de alte greutăți, izvorîte din particularitățile dezvoltării dramaturgiei operei sovietice.

Să încercăm să caracterizăm pe scurt cîteva dintre cele mai însemnate tendințe spre înnoirea formelor de operă, tendințe apărute în ultimile decenii. Se înțelege că ele nu sînt universale — ele depind de individualitatea autorului, de genul concret al operei sau baletului și se manifestă în deosebite feluri.

În primul rînd să vorbim despre caracterul dramaturgiei propriu zise. Din ea se desprind în mod distinct două linii: linia neorealistă (tendința de a reproduce întocmai pe scenă „părți" din viață, așa cum sînt ele în realitate — care se apropie în parte de neorealismul contemporan) și linia expresionistă, care s-a afirmat, după cît se pare, pe la începutul deceniului al treilea — în perioada apariției operei „Wozzeck" de Alban Berg și a baletului „Mandarinul miraculos" de Belá Bartók.

În primul caz, autorii declară că renunță la convenționalismele din acțiunea operei, la împărțirea în epizoade de acțiune și epizoade statice de expunere a sentimentelor, caracteristică pentru opera clasică. Operele „neorealiste" se construiesc de obicei printr-o intrepătrundere între acțiune și stare, adică episoadele acțiunii sînt saturate la maximum cu emoție. De aici urmează, cum este și firesc, renunțarea totală la „numere" de operă, și reducerea întregii acțiuni la o succesiune de scene cu desfășurare neîntreruptă, care alternează între ele, la forme vocale deschise, neizolate.

Trebuie în același timp să subliniem o împrejurare foarte importantă. În opera contemporană, sentimentele eroului se dezvăluie de cele mai multe ori, nu sub forma unei stări sufletești unice, care în opera din secolul al XIX-lea reprezintă baza așa-numitului „număr" de operă, ci sub forma unei îmbinări de mai multe emoții exprimate laconic și într-o succesiune rapidă, care uneori se contrazic. Să ne fie permis să facem o analogie. Dacă seninul cerului era cîndva înfățișat pe pînză cu ajutorul culorii albastre sau aurii, pictorul de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, folosea de obicei, pentru rezolvarea aceleiași probleme de creație, zeci de culori, uneori destul de îndepărtate de culoarea albastră, creînd o unitate complexă dintr-o felurită gamă de culori, un efect de culori „vii" care se contopesc între ele. Tot astfel și starea de mînie sau chiar de tristețe, de pildă, poate fi dezvăluită într-o operă contemporană mult mai bogat și mai felurit (prin urmare și mai viabil) — ca o unitate de pluralități: aici, în locul ariei tradiționale se folosește principiul scenei cu desfășurare continuă, bogată în „microstări" ce se schimbă cu repeziciune între ele.

În opera contemporană a crescut mult importanța schimbării în ritm și tempo a acțiunii. Chiar în operele tîrzii ale lui Puccini, atît în scenele dramatice cît și în monologuri ritmul se schimbă uneori după patru-cinci măsuri. Astfel elementul nou în dezvoltarea acțiunii operei nu constă numai în schimbarea mai frecventă a episoadelor scurte dar și în creșterea caracterului lor contrastant. Acum, întruchiparea într-o singură scenă, de mici proporții, a sentimentelor eroului, de multe ori opuse, nu va mira pe nimeni. Acest lucru este la fel de caracteristic și pentru monodrama psihologică și pentru o scenă de masă, saturată de caracterul intensiv al acțiunii scenice „exterioare". Imaginile dramaturgice complexe „cu mai multe straturi", în care uneori se îmbină simultan linii dramatice diferite și contradictorii, au devenit tipice pentru arta contemporană. Exemple sînt multe. Este suficient să ne amintim de scena peștitului din „Simion Kotko" de S. Prokofiev, scenă care se remarcă în mod deosebit prin desfășurarea ei pe mai multe planuri.

În opera contemporană sînt folosite în diferite feluri o gamă întreagă de „afluențe" eterogene față de stilul muzical al lucrării dar justificate de dramaturgie; atunci cînd sînt folosite la momentul potrivit, ele îmbogățesc, aprofundează și dinamizează mult acțiunea scenică. Chiar Musorgski, pentru a crea astfel de „afluențe" a folosit în mod genial și independent imaginea orchestrală. Amintim leitmotivul majestos și sobru al lui Boris, care apare în orchestră în momentul cînd pe scenă se

*) Desigur, izvoarele expoziției dinamice apar în modele mai timpurii de simfonism înalt din sec. XIX. Dar una este expunerea dinamică a temei și alta — creșterea calitativă a imaginii chiar în cadrul expoziției, plină de instabilitate tonală, conținînd în sine momentul culminant principal, spre care este îndreptată dezvoltarea tematică. După cum se știe, exemple de acest fel se găsesc destule în creația lui Miaskovski și Sostakovici.

citește manifestul țarului pentru prinderea călugărului fugar Grișa Otrepiev (scena din cîrciumă). La fel și în actul al doilea din „Vrăjitoarea" de Ceaikovski, în fața auditorilor se conturează imaginea nevăzută a cumetrei — vinovată de cearta dintre cneaz și cneazină (în orchestră tema „Ah. imaginea celei drăgălașe" este adusă într-un ritm mai rapid)...

Ceea ce în opera din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se realiza cu mijloace pur muzicale, acum se realizează cu ajutorul „afluențelor" scenice, corale. Acțiunea poate fi întreruptă, pe calea intervenției neașteptate a unei imagini muzicale, care amintește de evenimentele anterioare, poate anticipa imagini de viitor, sau, în sfîrșit, aduce în acțiune evenimente care se petrec în același timp în altă parte. De pildă, într-una din operele compozitorului american J. Menotti, în momentul cînd eroina povestește despre soțul ei ce se chinuie în lagărul de prizonieri, apare o intervenție a corului — spectatorul aude corul prizonierilor, care pare că vine din îndepărtatul lagăr. Un exemplu asemănător întîlnim și în opera „Tăunul" de Spadavecchia (delirul lui Arthur).

Procedeele noi ale dramaturgiei dau posibilitatea de a zugrăvi mai bogat și mai plin sfera stării interioare a omului. În monoscena unei opere contemporane lupta interioară chinuitoare a eroului este dezvăluită în dialogul încordat dintre două coruri nevăzute. Deși procedeul este convențional, însă datorită lui, se simte acel „duel" psihologic, ca și cum ar apare printr-o lentilă fantastică. Dar remarcabilul cor cu formula onomatopeică „Pitipiti" din opera „Război și pace" de S. Prokofiev nu reprezintă oare o adevărată invenție tipică pentru dramaturgia contemporană? Și aici, dinamismul procedeului este convențional — viața personală încordată în interiorul său, starea în care se află conștiința înfierbîntată a lui Andrei, pe patul de moarte, sînt dezvăluite cu ajutorul unor mijloace convenționale însă cît se poate de expresive ale ostinato-ului, care redă amplificate bătăile inimii bolnavului.

„Afluențele" permit să se reunească într-un singur ansamblu, trăsăturile specifice ale diferitelor personaje din operă, care în momentul respectiv se găsesc departe de locul acțiunii. Pe această metodă se bazează, de exemplu, unul dintre ansamblurile finale din spectacolul muzical contemporan „O poveste din ținutul de West" de compozitorul american L. Bernstein. Apărînd sub formă de „afluențe" în diferite sectoare din spațiul scenic (pe verticală), eroii cîntă într-un ansamblu omogenizat de atmosfera unei nopți de vară; compozitorul redă sentimentele deosebite ale oamenilor într-o pregnantă sonoritate simultană. În același spectacol atrag unele scene corale de un puternic dinamism. Partitura lor vocală este scrisă în așa fel încît permite actorilor cîntăreți să desfășoare o vie acțiune dramatică. Impresia este puternică, cu toate că muzica propriu-zisă lasă mult de dorit.

În opera noastră sovietică scenele corale dinamice sînt un fenomen destul de rar. Din categoria acestora se numără, în parte, scena dinamică de la uzină („Nu este drept...") din opera „Mama" de T. Hrenicov, scena mitingului din opera „Nichita Verșinin" de D. Kabalevski și alte cîteva. Unul dintre cele mai bune modele de scenă corală dinamică, creată de un compozitor sovietic, se întîlnește deocamdată în alt gen decît în operă — ne referim la corul „Pe Volga, lîngă rîu", din suita „Fluviul erou" de V. Makarov. În această lucrare, totul este instructiv — mai ales împletirea dintre dinamismul autentic și simțul acelui fundament național rus *), dintre acea uimitoare simplitate și exprimarea autentică a suflului sovietic, a patosului muncii socialiste.

Autorii de opere evită de cele mai multe ori subiecte din directa contemporaneitate. Totuși, în opera din zilele noastre putem întîlni, desigur, și scene din viața contemporană.

— Este posibil în operă un monolog sau un dialog-duet prin telefon? întreabă uneori naiv unul dintre spectatorii teatrului de operă. — Da, este posibil! Întreaga problemă depinde de împrejurarea cît de organică este dramaturgia scenei respective; desigur, ca „număr de atracție", acest episod nu spune nimic în afară de nedumerire. Tehnica teatrului contemporan permite să se creeze o iluzie completă, prin prezentarea unui „număr" de operă în timpul unei mișcări repezi, de pildă în automobil. Fără îndoială că în arsenalul scenei de operă vor intra și alte atribute din viața noastră contemporană. Și probabil că această operă nu este prea departe de înfăptuire. Cîndva, auditorii operei „Evghenii Oneghin" erau nedumeriți de „transformarea unui hotel contemporan monden ca loc de acțiune a operei". Astăzi pe cine-l mai indignează acest lucru?

În operele cu subiecte contemporane ale autorilor sovietici (e vorba de I. Dzerjunski, E. Kabalevski, G. Jukovski) s-au făcut încercări de a se crea scene de ședințe, mitinguri și alte episoade asemănătoare legate de viața noastră. Acești autori au manifestat o îndrăzneală mare și de invidiat. Realizarea scenică a acestor episoade nu s-a dovedit a fi în stare să captiveze pe spectatori. Credem că acest lucru se datorează faptului că scenele de acest gen nu au menirea de a fi doar „plastic" veridice, convingătoare din punct de vedere scenic — lucru care apare ca o inovație! — dar, în afară de aceasta, ele trebuie să fie estetic valoroase, artistice din punct de vedere al plasticității și forței imaginilor. Numai atunci ele vor convinge definitiv pe spectatorul-auditor, îl vor captiva emoțional.

Deci, în dramaturgia operei contemporane au apărut multe elemente noi legate de noua structură a sentimentelor omului din secolul al XX-lea. Este important să subliniem de la început existența a două pericole care apar în această situație. Tendința spre reproducerea naturalistă în operă a întîmplărilor cotidiene este urmarea pericolului de a înlocui o imagine artistic generalizantă printr-o ilustrație de tipul cronicii. Acțiunea desfășurată neîntrerupt a unei opere sau a unui balet realist

*) Se știe că melodia de bază a corului este un vechi cîntec popular, reconsiderată în spirit contemporan.

se construiește pe baza situațiilor preluate din viață, dar niciodată nu se poate reduce la reproducerea lor „nudă". După cum se știe, în cazul acesta opera nu va mai putea fi o lucrare artistică izvorîtă de pe o poziție activă a autorului, cu gîndurile și sentimentele lui, cu „sentința asupra vieții" dată de el. În afară de aceasta, caracterul de cronică de acest gen, sub lozinca luptei împotriva convenționalismului tradițional din genul de operă, duce de multe ori la o atitudine pasivă față de izvoarele literare : în acest caz, munca asupra libretului se reduce de fapt la prescurtarea textului ; logica plasticității artistice rămîne neschimbată, cu toate că este evident că viitoarea operă, este, calitativ, o lucrare artistică nouă cu o dezvoltare logică proprie.

Însă textul libretului preluat pur mecanic, fără nici un fel de corectiv, duce inevitabil la mărginirea formelor vocale — de cele mai multe ori la reducerea lor la forma de recitative, lucru care, desigur, sărăcește posibilitățile operei. Este instructivă, din acest punct de vedere opera „Căsătoria" de Musorgski.

Celălalt pericol, în bună parte opus acesteia, decurge din orientarea expresionistă a operei (sau baletului). Căutările unor situații „deosebite", încordate duc de multe ori la subiectivism atît în conținut cît și în formă. În acest caz dinamismul operei sau baletului devine un scop în sine și își pierde legăturile cu viața, cu gîndirea realistă.

În legătură cu orientările expresioniste din teatrul muzical contemporan — numindu-le convențional linia „Wozzeck" și „Mandarinul miraculos" — este cazul să ne oprim asupra unor particularități, care, după părerea noastră, deosebesc dinamismul în operă al acestui curent de specificul dramaturgiei de operă a teatrului sovietic.

Se înțelege că multe laturi care determină formele dinamice ale dramaturgiei contemporane, sînt comune atît pentru omul nostru din lumea socialistă cît și pentru contemporaneitatea apuseană. Multe elemente legate de noul ritm al vieții, „colorează" în aceeași măsură viața, emoțiile fiecărui om din epoca noastră *). De aici decurge apariția unor ritmuri și tempi noi, impulsivi, un limbaj muzical mai tăios și mai reliefat, care are menirea să emoționeze, iar uneori chiar să zguduie auditorul.

Fără îndoială, ar fi nejust să rezumăm cauzele care generează în operă un limbaj contemporan nou, numai la acest dinamism „biologic", operînd doar cu acel termen vast de „operă contemporană", „limbaj muzical contemporan".

În epoca noastră, noțiunea de „contemporan" nu este nicidecum o noțiune abstractă și nici atît de larg cuprinzătoare. Epoca de existență a două sisteme antagonice diferențiază calitativ această noțiune. Există o contemporaneitate a realității capitaliste. Există o contemporaneitate a realității socialiste. De aceea și natura dinamicii vieții, și deci și cea a artei, de la noi este deosebită de aceea din lumea capitalistă.

Această deosebire decurge în primul rînd din poziția deosebită pe care o are personalitatea în societate, în colectiv. Repetăm : *impulsivitatea* nervoasă ridicată a omului din zilele noastre este în bună parte comună. Dar cît de îndepărtați sînt între ei factorii din viață care acționează în două lumi ce coexistă și care determină atmosfera lor spirituală ?

De cele mai multe ori dinamismul omului occidental este legat de sentimentul de teamă, de disperare, de impas, sau invers, de o exaltare intenționată. Toate acestea sînt rodul condițiilor sociale : șomajul, bunul plac al proprietății particulare, haosul în economia imperialistă. După cum se știe, atmosfera războiului rece, dictatul senzaționalului, al isteriei de război, agiotajul jocului de bursă, fetișismul banilor sînt factorii care generează arta coșmarului și a groazei, lucrări cu o întreagă gamă emoțională a disperării — de la prostația singurătății pînă la exaltarea fără limite. Astfel apar „tragedii-dinamice", lucrări a căror acțiune se află chiar la limita patologicului. Lucrările multor pictori contemporani din Apus abundă din plin în tablouri care înfățișează crime, care trezesc sentimentul unei catastrofe de neîndreptat. Aici dinamismul pasiunilor excentrice alternează cu episoade de singurătate groaznică, ucigătoare care ajunge uneori pînă la furie. Acest lucru este caracteristic și pentru lucrările unor artiști profund cinstiți și talentați, de pildă pentru spectacolul „O poveste din ținutul de West" de Bernstein, despre care am amintit mai sus și care prezintă adevărata tragedie a unui gigantic oraș capitalist contemporan.

Natura dinamismului din arta noastră are un fundament foarte îndepărtat de această creație profund individualistă. Pentru realismul socialist ambele aceste tendințe sînt străine în egală măsură : atît îndepărtarea de la problemele actuale ale vieții prin refugiul în epoci istorice îndepărtate sau printr-o idilă sentimentală cît și cultivarea emoției pe care o oferă disperarea și impasul.

Ar fi o greșeală să negăm dreptul fundamentului tragic de a exista în arta noastră. Bogata sferă emoțională a omului sovietic cunoaște și stări de tristețe, poate chiar de disperare, izvorîte dintr-o mare durere. Cum se spune, în viață se întîmplă de toate. Iar arta noastră mare, umană, care se nutrește din viață, nu poate să rămînă indiferentă față de această latură a stărilor sufletești, cu atît mai mult, cu cît omul sovietic nu trăiește într-o insulă izolată, inima lui emotivă nu rămîne indiferentă la grozăviile din Hiroșima și Coreea, la tragedia argaților italieni și șomerilor americani.

Dar dinamismul vieții noastre este stimulat în primul rînd de patosul muncii noi, de natura socială nouă, activă a omului sovietic. Ca niciodată, viața noastră este plină de evenimente de uriașă însemnătate. Pentru ca să reflectăm în dramaturgia muzicală „imensitatea"... planurilor noastre, avîntul pașilor de stînjeni (Maiakovski), sînt necesare

*) Nu oare aceasta este cauza faptului că dansurile „ritmice" contemporane „apusene" sînt atît de „molipsitoare" pentru tineretul orășenesc contemporan din diferite țări ?

forme noi de operă. Realismul socialist presupune înfățișarea omului în dezvoltarea lui revoluționară, în dinamismul vieții, în lupta încordată dintre nou și vechi. Dinamismul dramaturgiei operei sovietice se determină și prin aceea că — după cum spune Gorki — omul nostru, prin activismul său spiritual, emoțional, revoluționar, este mai agitat decît orice Faust și Don Quijotte din trecut.

Realismul socialist se caracterizează prin acel optimism istoric, prin priceperea de a vedea cu claritate și precizie, chiar și în situații tragice, acea perspectivă largă a drumului, acel măreț țel istoric al viitorului nostru comunist. Pentru realismul socialist este caracteristică înfățișarea stărilor sufletești ale personalității legată indisolubil de colectiv, al cărui rol în viața noastră, în societatea noastră, nu poate fi comparat cu nimic din trecut. Eroul nostru de operă este un om, promovat de mase, un om pentru care deplina fericire personală nu poate fi imaginată, fără sentimentul de fericire a întregului colectiv. În acest sens și temele dragostei și ale morții, ale prieteniei și dragostei de mamă, teme „veșnice" în operă se ridică în epoca noastră la nivelul cu totul nou al vieții sociale. *)

*) În același sens, probabil, și caracterul de cameră „intim", din subiectele de altă dată, este străin dramaturgiei noastre muzicale.

De aceea pentru arta sovietică, și, în special, pentru dramaturgia de operă, scenele de masă, portretele de grup sînt atît de caracteristice (amintim de „Tînăra gardă"). Rolul episoadelor corale mari, al cîntecului de mase (ca forme ce dezvăluie unitatea colectivului), al ansamblelor de bărbați, al diferitelor procedee de îmbinare dintre solo și cor, a crescut deosebit de mult.

Dar, după cum am mai spus, noul care ia ființă este încă departe de perfecțiune, de ceea ce am dori să fie. Multe laturi pe care le cuprinde nu corespund tocmai naturii dinamice a vieții noastre, altele se află încă „în captivitatea" tradițiilor, sînt lipsite de îndrăzneală, de inovație autentică. Scena operei sovietice nu cunoaște de loc (exacerbarea) artificială a individualismului „militant", răsvrătitor, din opera contemporană apuseană. Ei însă îi lipsesc încă forme muzicale noi, active, bogate în evenimente deosebite, bogăția și palpitația lumii sufletești a omului sovietic.

Ce schimbări s-au produs în mijloacele de expresie din opera sovietică? Ce element nou a pătruns în tratarea formelor vocale, în mijloacele de orchestrație? Ce reprezintă un folos pentru arta teatrului muzical și ce reprezintă rodul putreziciunii subiectivismului, care nu este capabil să îmbogățească dezvoltarea progresistă a genului de operă? Toate acestea le vom expune în articolul viitor.

NOTE

Orchestra Filarmonicii cehe a întreprins în cursul lunilor iulie-noiembrie 1959 un mare turneu concertistic prin țările din Oceania și Asia. După o serie de concerte date în orașele din Australia și Noua Zeelandă, orchestra condusă de dirijorii Karel Ancerl și Karel Sejna a prezentat un ciclu de programe în fața unui numeros public din Japonia. Apoi orchestra a susținut concerte în Republica Populară Chineză și în India. Turneul muzicienilor cehi s-a bucurat de un remarcabil succes și a adus un însemnat aport în acțiunea de apropiere culturală între poporul cehoslovac și popoarele din țările Orientului.

Firma americană de discuri „Vanguard" a imprimat pe un disc micro concertul dat de Paul Robeson la 9 mai 1958 la Carnegie hall. Noul disc, care redă arta remarcabilului cîntăreț, a primit o înaltă apreciere din partea criticii muzicale. Revista „Musical America" scrie: „Vocea sexagenarului Paul Robeson continuă să rămînă un instrument minunat. Cîntul lui face ca mulți dintre auditori să simtă un nod în gît și lacrimi în ochi..."

După o lungă întrerupere, pianistul Egon Petri și-a reluat activitatea. Se știe că concertele sale pe care le-a dat în Uniunea Sovietică în anii deceniilor 3 și 4 s-au bucurat de un mare succes. De curînd el a dat un ciclu de concerte la San Francisco interpretînd toate cele 32 de Sonate de Beethoven. În prezent pianistul Egon Petri, în vîrstă de 78 ani, este profesor la Conservatorul din San Francisco.

În cadrul Festivalului muzical internațional de la Spoleto (Italia) a fost prezentată opera „Îngerul de foc" de Serghei Prokofiev. Opera s-a bucurat de un mare succes. Rolul principal, al Renatei, a fost interpretat de Leila Henser.

În cadrul Festivalului muzical „Primăvara la Praga" în anul 1960 va avea loc un concurs internațional al vocaliștilor. Pot lua parte la concurs cîntăreții născuți după 1 ianuarie 1930. În programul concursului sînt cuprinse arii din opere clasice, din opere de compozitori cehi și slovaci, romanțe și cîntece din secolul XX. Concursul se va desfășura în două categorii — voci bărbătești și voci feminine. Premiul I al fiecărei categorii este de 10.000 coroane și un concert independent care se va da în cadrul festivalului „Primăvara la Praga".

La Odesa și la Kiev a avut loc audierea și discutarea unei noi opere a compozitorului ucrainean K. Dankevici, intitulată „Nazar Stodolia" (pe libret de L. Predslavici).

Noua operă a trezit un viu interes din partea publicului. Participanții la discuții au remarcat că lucrarea completează seria de opere scrise de K. Dankevici pe subiecte din Taras Sevcenco. După părerea lui G. Maiboroda, I. Meitus, I. Malîșev, muzica operei zugrăvește veridic tablourile ucrainiene. Libretul lui L. Predslavici — a subliniat poetul M. Rîlski — este scris respectîndu-se ideile marelui autor dramatic, și cu înțelegerea perfectă a specificului de operă. Libretistul a redat reușit tonul și stilul dramei de Sevcenko. Vorbitorii au remarcat că acțiunea operei se desfășoară într-o atmosferă de mare încordare. Opera „Nazar Stodolia" este inclusă în repertoriile teatrelor din Kiev și Odesa.

Se împlinește un secol de la nașterea pianistului și compozitorului Ignace Paderewski (1860—1941), unul din marii muzicieni și patrioți ai Poloniei. În cadrul acestei aniversări, în principalele orașe din R.P. Polonă au loc concerte în al căror program sînt incluse și creații ale compozitorului.

Orchestra simfonică din Islanda — singura din țară — este formată de 60 de muzicieni. Concertele date de acest colectiv atrag numeroși auditori atît din capitala Islandei cît și din centrele cele mai îndepărtate. Totuși, numărul auditorilor depinde, pînă la urmă, de ...pescuitul scrumbiilor. Cînd „pescuitul e în toi" sălile de concert sînt goale. Toți amatorii de muzică — de la mic la mare — sînt ocupați cu pescuitul, alături de pescarii de profesie.

UNIVERSITATE MUZICALĂ PENTRU CITITORI

Melodia, element principal al muzicii

de PETRE BRÎNCUȘ

Deplina înțelegere a muzicii este în strînsă dependență de cunoașterea elementelor care compun limbajul muzical, de sezisarea funcției și rolului expresiv pe care acestea îl au într-o operă de artă. Milenii în șir muzica s-a manifestat în primul rînd prin melodie, care se prezintă în forme infinit variate. Într-adevăr, caracterul, atmosfera emoțională a muzicii sînt redate cu ajutorul acelei succesiuni de sunete care uneori pot fi mai ușor intonate cu vocea, iar alteori sînt chiar inaccesibile vocii, putînd fi intonate doar de instrumente.

Se presupune că încă din perioada preistorică a omenirii, muzica apărută în procesul muncii ca mijloc de redare a ideilor și sentimentelor omului față de natură și viață, s-a născut ca melodie. De atunci și pînă astăzi ea a cunoscut o permanentă înnoire determinată de evoluția societății omenești, de dezvoltarea culturală a omenirii, de lărgirea orizontului și gustului artistic al oamenilor, de apariția și perfecționarea instrumentelor muzicale.

Se presupune că primele începuturi ale muzicii sînt legate de intonațiile vorbirii, lucru dovedit de viața primitivilor de azi. În India, de pildă, în anumite regiuni, femeile în loc să plîngă pe cel mort, încep să cînte ; bocetul nostru popular este un plîns melodios, apropiat de intonațiile vorbirii. Ascultînd și felul de a vorbi al celor din jurul nostru, observăm inflexiuni asemănătoare unei linii melodice : cînd mai înalt, cînd mai grav, mai tare sau mai încet, mai curgător sau agitat. Limbajul pe care-l vorbim zilnic se deosebește însă fundamental de cel muzical, acesta din urmă avînd legile și formele sale proprii, care trebuie studiate și cunoscute în profunzime. Nu este exclus ca apariția muzicii să fi fost influențată într-un anumit fel de unele fenomene ale naturii (sunete ce se formează în scorbură sau vibrația produsă de trestie în timpul bătăii vîntului etc.) ; ea este însă un produs al activității creatoare a omului.

Melodia — ca element principal al muzicii — se poate prezenta sub două forme : simplă, fără nici un adaus și înveșmîntată. La rîndul ei, melodia simplă, neînveșmîntată — despre care vom vorbi în cele ce urmează — poate să fie de două feluri : vocală sau instrumentală.

Se știe că orice melodie este alcătuită din mai multe sunete muzicale. Sunetul formează materialul de bază al muzicii, iar ca fenomen fizic el este rezultatul mișcărilor vibratorii ale unui corp sonor : coarde, caloane de aer (la instrumente de suflat) membrane etc. În natură există o mulțime de sunete — tunet, trăsnet, huruit, vuiet, țipăt, urlet, scîrțîit, etc., care sînt percepute de auzul omenesc, dar nu toate sînt sunete muzicale. Unele dintre acestea intră doar în mod excepțional în componența limbajului muzical pentru redarea anumitor efecte din natură. Sunetele muzicale posedă anumite însușiri, ele sînt selecționate și organizate într-un anumit sistem elaborat în procesul multisecular al evoluției culturii muzicale. Sunetul muzical în sine nu reprezintă nimic dacă este luat doar ca element fizic sonor. El are o anumită funcție muzicală numai atunci cînd este angrenat în raport cu alte sunete care, în ansamblu, pot să ne transmită o emoție artistică. În stare brută, el poate fi comparat cu materia primă a pictorului pe care acesta o prelucrează, o combină și o așterne pe pînză, pentru a-i servi la exprimarea unei idei, unei emoții.

Sunetele muzicale au o frecvență constantă, egală de vibrații sau oscilații pe secundă. Aceasta este principala calitate a sunetului muzical ; constanța vibrațiilor ne dă posibilitatea de a putea compara unele sunete muzicale cu altele. Impresia de sunet apare atunci cînd frecvența este cuprinsă între 16 și 20.000 de vibrații pe secundă. Limitele acestea sînt aproximative pentru că ele variază de la caz la caz, după vîrsta ascultătorului, educația auzului, sensibilitatea nativă, gradul de oboseală, afinitatea temperamentală etc. Dincolo de 20.000 de vibrații pe secundă ne aflăm în domeniul ultrasunetelor, iar sub 16 vibrații avem infrasunetele, unde aceste vibrații pot fi observate cu ochii. Domeniul muzicii este mult mai restrîns decît limitele indicate mai sus, omul percepînd distinct vibrațiile sunetului muzical cuprinse între 32 și aproximativ 8.000.

Sunetele muzicale sînt produse de vocea omului sau de instrumente muzicale căci numai acestea pot da naștere la mișcări vibratorii regulate.

Numărul de vibrații pe secundă dă înălțimea sunetelor muzicale. Cu cît numărul de vibrații este mai mare, cu atît sunetul este mai înalt sau mai acut, și cu cît numărul de vibrații pe secundă este mai mic, cu atît sunetul este mai grav.

Melodia nu are o desfășurare absolut plană, sunetele fiind înlănțuite în diferite raporturi și relații unele față de altele. Iată un fragment din piesa pentru pian „Pe gînduri" de Mihail Jora, în care unele sunete se repetă la aceeași înălțime (măsurile 1 și 4, sunetul sol), altele se înlănțuie

în mod treptat (măsurile 1, 2 etc.) iar altele sînt orînduite prin salturi (măsurile 5 și 6).

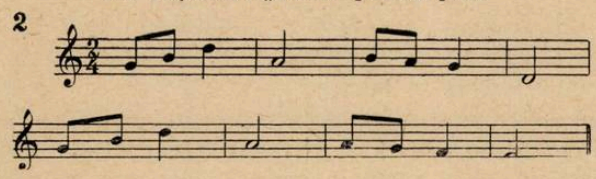
1

Aceste raporturi și relații dintre sunete formează intervalul muzical care stă la baza întregii muzici.

Sunetele muzicale au o durată a lor în timp : unele sînt mai lungi — durează mai mult timp — iar altele sînt mai scurte — durează mai puțin timp.

Al. Pașcanu : „Piesă" pentru pian

2



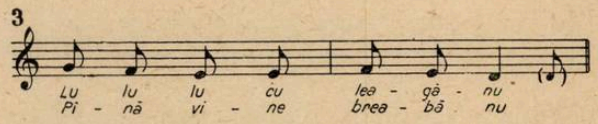
Uneori sunetele se pot succeda în aceeași ordine, pot fi repetate pe intervale de timp egale, dar de cele mai multe ori sunetele sînt inegale ca durată. Mai putem observa că nu toate sunetele se cîntă cu aceeași tărie, cu aceeași intensitate. Unele sînt accentuate iar altele neaccentuate. Sunetele muzicale deci au durate și accente diferite. Această manifestare a sunetelor muzicale formează ceea ce noi numim ritm și el reprezintă o lege naturală a simetriei, un element de bază al muzicii. Ritmul poate fi asemuit cu bătăile inimii, cu picăturile de ploaie sau cu ropotul copitelor de cal, cu valurile mării sau cu pasul cadențat al unei trupe de ostași. El face ca muzica și dansul să se desfășoare în timp și imprimă melodiei o desfășurare organizată, fără de care nu ar fi posibilă existența acestei arte. Ritmul poate fi infinit de variat : înlănțuirea unor sunete într-o ordine simetrică, alternanța dintre sunete de durată scurtă cu sunete prelungi, combinarea unor desene sau figuri ritmice în care sunetele lungi sînt urmate de sunete sacadate etc.

Să ne imaginăm că fragmentul melodic din ex. 1 l-am executa nu la pian ci la flaut sau vioară. Am observa că melodia ar rămîne neschimbată, sunetele nu s-ar deosebi ca înălțime, ritm și nici ca tărie, însă fiecare instrument le-ar cînta într-un mod aparte. Deosebirea constă în caracterul sunetului, în coloritul lui. Această particularitate a sunetului muzical o numim culoare.

Am văzut că nu toate sunetele unei melodii se cîntă la fel de tare, de intens. Dar nu numai sunetele izolate ci chiar melodii întregi se execută — unele mai încet, altele mai tare, în funcție de stările sufletești exprimate în muzică. Această particularitate a sunetului muzical se numește intensitate sau tărie. În muzică, intensitatea ocupă un loc important în reliefarea unei anumite expresii muzicale. Aceasta este în funcție de forța care produce sunetul, de calitatea instrumentului, de densitatea mediului înconjurător (într-un mediu gazos, de exemplu, în timpul propagării, sunetele foarte înalte se sting mai repede decît cele joase).

Sunetele muzicale cu calitățile enunțate mai sus : durată, culoare, înălțime și intensitate alcătuiesc laolaltă melodia. Melodia destinată vocii umane se numește vocală. Iată o astfel de melodie, una dintre cele mai simple din întreaga creație muzicală :

3



Primele două melodii au fost create anume pentru a fi cîntate la instrument. Ultimul exemplu însă are și cuvinte, melodia e făcută anume pentru a fi cîntată de voce. Caracterul celei de-a doua melodii este precizat și de versuri din care se desprinde sentimentul de duioșie și gingășie a mamei pentru copil. Această melodie este alcătuită din sunete egale ca durată, cu excepția ultimului care este mai lung. Din această cauză melodia este liniștită, are un mers lin, iar ca intensitate se cîntă încet. Să schimbăm ritmul și intensitatea acestei melodii și să vedem dacă mai seamănă cu un cîntec de leagăn :

4

E ușor de imaginat ce s-ar întîmpla daca am executa această melodie la un instrument de suflat din alamă — de exemplu la trompetă, care are o sonoritate pătrunzătoare. Iată cum, modificînd substanțial un singur element : ritm, intensitate etc. se schimbă însăși conținutul melodiei. Un alt exemplu :

5

Ca structură, această melodie este mai lunga decît prima fiind alcătuită din două idei muzicale (a și b). Sunetele se succed treptat și prin salturi, iar ritmul legănat și raporturile de înălțime dintre sunete sînt în deplină concordanță cu conținutul de idei al versurilor.

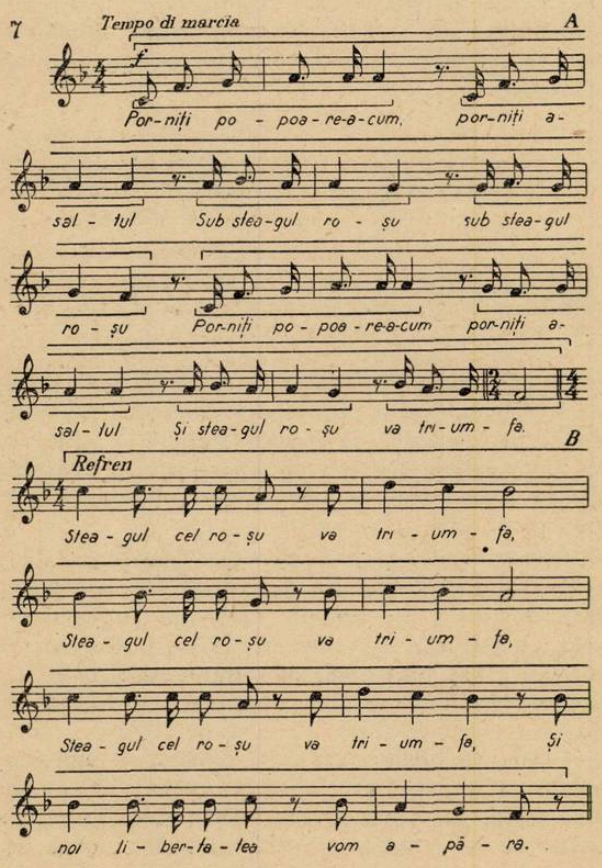
Toate cîntecele au o structură melodică simetrică, fiind alcătuite din una, două sau mai multe idei muzicale. În creația muzicală întîlnim deseori melodii care au o structură liberă. Din această categorie fac parte mai ales doina și balada. La doină, de pildă, se observă o factură liberă, cu un caracter povestitor, legat de conținutul de idei și forma versurilor, ca și insistența pe anumite trepte și bogăția expresivă a înfloriturilor sau melismelor — acele sunete scurte sau figuri melodice ce se execută în jurul unui sunet de bază.

6 *Oltule, Oltuțule*

Ne-am oprit mai mult asupra unor exemple luate din cîntecele noastre populare pentru că ele, de obicei, sînt executate pe o singură voce. Fiecare cîntec popular este o melodie care conține elemente de o puternică forță emoțională. Creația populară de cîntece și dansuri, care a cunoscut un îndelung proces de șlefuire artistică, constituie sursa de inspirație a muzicii făurită de compozitorii înaintași din toate timpurile.

Există și un alt gen de cîntec a cărui construcție este apropiată de cea a cîntecului popular. Este vorba de cîntecul de masă care, prin caracterul său mobilizator, a dobîndit în zilele noastre o mare dezvoltare și apreciere a publicului. Iată spre exemplu cîntecul italian Bandiera rossa :

7 *Tempo di marcia*

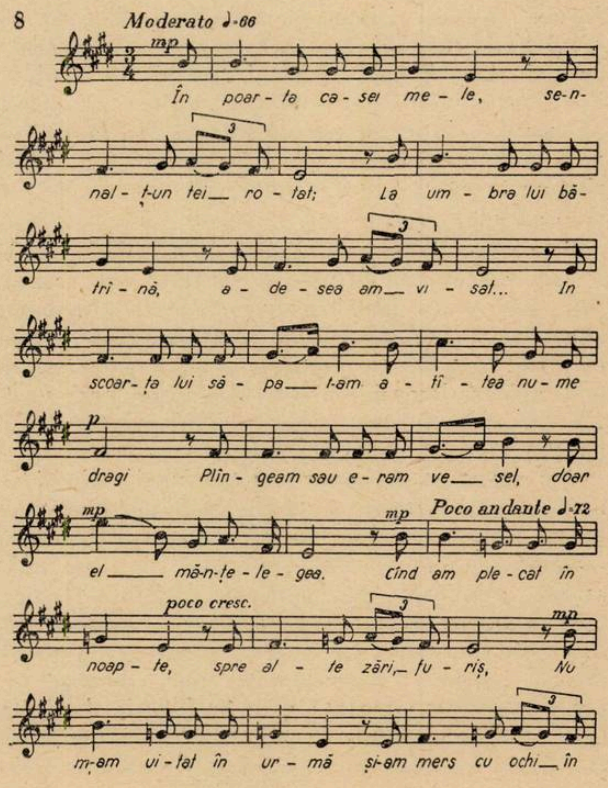


Se știe că acest cîntec are un conținut revoluționar, că în sunetele lui clasa muncitoare și comuniștii italieni au luptat și luptă împotriva exploatării, împotriva lipsei de drepturi și libertăți democratice. Textul revoluționar al acestui cîntec stă la baza unei melodii străbătută de un larg suflu mobilizator în măsură să încălzească sufletele ascultătorilor, să le țină trează conștiința lor de luptă, să-i îndemne la fapte de eroism. Melodia este alcătuită din două părți : A și B. La rîndul ei fiecare parte este alcătuită din mai multe fragmente melodice scurte care, legate organic între ele, alcătuiesc un întreg închegat și armonios. Crîmpeiele melodice scurte din cuprinsul acestei melodii care au un înțeles se numesc motive.

Primele patru motive ale cîntecului formează o propoziție muzicală, următoarele patru alcătuiesc o altă propoziție muzicală care, împreună cu prima, formează o frază muzicală pe care, de obicei, o însemnăm cu litera A. O construcție asemănătoare întîlnim și în partea a doua a cîntecului, pe care o însemnăm cu litera B.

Un gen mai evoluat al muzicii îl formează liedul — cuvînt de origine germană care înseamnă cîntec. Acesta își are obîrșia tot în muzica populară, dar sfera lui de imagini este mai complexă decît cea a unui cîntec simplu iar expresia este mai adîncă, mai profundă. Un exemplu clasic îl constituie liedul „Teiul" de Schubert, alcătuit din trei fraze muzicale în care simplitatea, prospețimea și linia firească a invenției melodice ne fac să ne gîndim la frumusețea cîntecului popular adus la o înaltă treaptă artistică.

8 *Moderato* ♩=66



În decursul dezvoltării istorice a melodiei, a existat o perioadă de timp cînd melodia de tip vocal nu a fost despărțită de cea instrumentală. Treptat însă melodia instrumentală capătă anumite caracteristici care îi dau posibilitatea să se desprindă de text, să devină independentă, să exprime singură idei și sentimente profunde. Instrumentele au dezvoltat melodia vocală, i-au dat o extindere amplă pe care vocea omenească nu o putea atinge.

Nu este însă mai puțin adevărat că melodia instrumentală a păstrat din stilul vocal acea putere de expresie proprie melodiei vocale. Există genuri muzicale ca oratoriul, opera și cantata în care instrumentele se împletesc cu vocile umane. Și în lucrările pur instrumentale se pot observa anumite trăsături ale muzicii vocale.

În desfășurarea melodiei instrumentale un rol important îl joacă desenul melodic ale cărui forme mai importante sînt :

Insistența pe aceeași treaptă, adică executarea sunetului de cîteva ori la rînd :

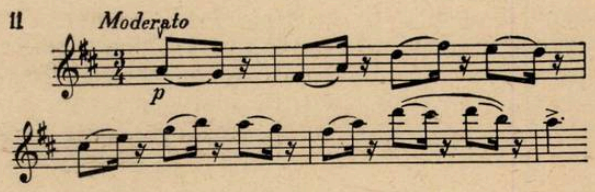
D. Scarlatti

reluarea sunetului, adică repetarea lui după alte sunete

Mozart : Sonata pentru pian K.V. 330

Mișcarea ascendentă, adică trecerea treptată sau prin salturi la sunete mai înalte, adeseori legată de creșterea tensiunii emotive :

Mozart : Menuet pentru violină și pian



Mișcarea descendentă, trecerea la sunete mai joase, legată adeseori de scăderea tensiunii emotive

Ceaikovski : Serenada melancolică

Mai toate melodiile — chiar și cele mai simple nu au o desfășurare uniformă, plană, ci conțin un punct culminant, de maximă tensiune emotivă, care poate fi pregătit sau nepregătit.

În unele melodii există și o culminație expresivă care nu coincide întotdeauna cu sunetul cel mai înalt al melodiei — ci poate să apară în părțile melodice coborîtoare sau mediane.

Toate aceste elemente capătă la fiecare compozitor grade deosebite de diferențiere, în funcție de talentul și simțirea artistică a fiecăruia. În diverse epoci istorice unele elemente ale expresiei muzicale au fost folosite cu precădere în dauna altora, ceea ce a prejudiciat echilibrului muzicii. Compozitorii înaintați însă din toate timpurile, legați de tendințele progresiste ale epocii în care au trăit, au folosit mijloacele de expresie ale muzicii pentru a exprima idei și sentimente înălțătoare, nobile, adînc umane, păstrînd acel echilibru al construcției muzicale, capabil să influențeze simțirea și gîndirea artistică a auditoriului. Simplitatea, cantabilitatea, inspirația sinceră și directă, caracterizează cele mai de seamă capodopere ale literaturii muzicale universale.

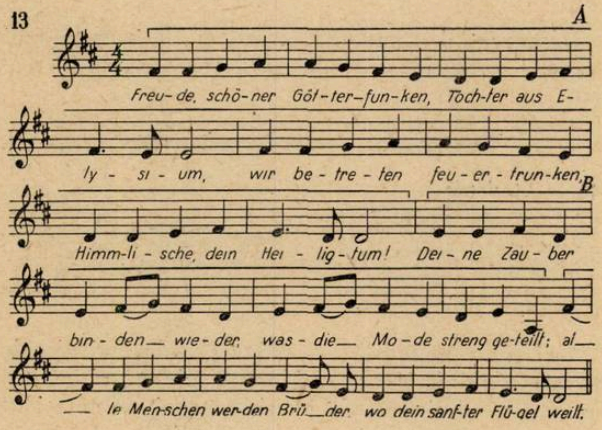
Epoca în care muzica monodică este înlocuită cu cea polifonică — acea împletire de voci suprapuse, fiecare dintre ele fiind purtătoarea unei expresii muzicale — „epoca istorică care avea nevoie de titani și care a creat titani ca gîndire, pasiune și caracter, multilateralitate și erudiție“ (Engels-Dialectica naturii pag. 5) este străbătută de o artă optimistă umană, în care bogăția melodică este organic legată de graiul muzicii populare. Claritatea, forma șlefuită și cantabilitatea melodicii din secolele XVI și XVII au creat premisele formării și dezvoltării sonatei vechi preclasice în care rolul precumpănitor îl joacă melodia amplă, de larg suflu.

În creația muzicală a lui Bach arta polifoniei atinge cea mai înaltă perfecțiune. Sprijinindu-se pe muzica populară germană, ea devine o sinteză a cuceririlor muzicii de la Renaștere pînă în vre-

mea sa. Adînc umană, melodica lui Bach se ridică ca o culme de pe ale cărei creste se ramifică drumuri multiple ce vor duce la o dezvoltare ulterioară a muzicii de-a dreptul uluitoare.

Sfera expresivă a melodiei lui Beethoven ne apare, în comparație cu cea a înaintașilor săi, ca o culme a geniului uman în care își găsesc reflectarea cele mai înaintate năzuințe ale omenirii. Tema principală din ultima parte a Simfoniei a IX-a este o melodie simplă, alcătuită din două fraze muzicale (a și b).

13



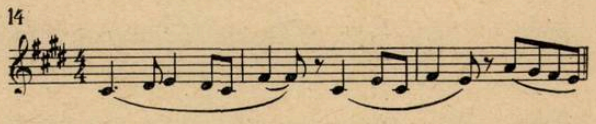
De la melodia limpede și curgătoare a lui Haydn și Mozart, Beethoven ajunge la acea sinteză a mijloacelor de expresie, în care melodia capătă dimensiuni ample, dramatice, tumultuoase sau eroice.

Epoca mișcărilor patriotice din secolul al XIX-lea, epoca apariției statelor naționale determină apariția unor noi forme de expresie muzicală capabile să influențeze masele în acțiune, să le insufle încredere în lupta lor pentru un viitor mai bun. Chopin, Glinka, Verdi, devin exponenții avîntului revoluționar al epocii lor, dau glas frămîntărilor sociale ale vremii în care au trăit. Ideile luptei împotriva tiraniei străbat majoritatea operelor lui Verdi, spre exemplu. Melodia revoluționară din „Nabucodonosor", în care publicul italian al vremii vedea imaginea puternică a propriilor sale suferințe, devine simbol al luptelor maselor asuprite. Polonezele lui Chopin, dar mai ales Studiul nr. 12 în Do minor op. 10, compus în perioada cînd compozitorul a aflat de înfrîngerea revoluției, are un conținut eroic, străbătut de accente dramatice.

Școala națională rusă, prin reprezentanții săi cei mai de seamă Glinka, Musorgski, Borodin, Korsakov, Ceaikovski, își făurește un limbaj propriu de expresie muzicală bazat pe frumusețea și bogăția melodiei populare.

Pentru Musorgski, de pildă, melosul popular constituie temelia pe care se dezvoltă întreaga sa creație. Musorgski însă, așa cum observa Asafiev, „a luat cîntecul ca un element intonațional activ și nu ca un material etnografic interesant, pasiv, ce urmează a fi prelucrat". Iată de pildă „nucleul" intonațional al operei Boris Godunov, expus în tema introductivă, atît de apropiată de cîntecul popular cu caracter narativ.

14



La Wagner afirmarea elementului declamator al grupelor vocale duce la sporirea rolului orchestrei care subliniază și dă melodiei o plasticitate intonațională de o puternică forță emotivă. Chiar mai înainte de Wagner, la Schumann de pildă, întîlnim melodii cu caracter declamator de recitativ. „Trăsăturile preponderente stilului vocal al lui Wagner — spune muzicoloaga sovietică Königsberg — se manifestă tocmai în melodica declamatorie a operelor sale principale. Este un limbaj emfatic, plin de elan și patos, fie răscolitor, fie rezervat și sobru, fie ofilit fără vlagă — dar întotdeauna impregnat de emoție, pătruns de un puternic sentiment romantic".

Modul de exprimare a gîndirii muzicale diferă de la o epocă la alta, de la o cultură la alta. Toate marile perioade din istoria omenirii au avut o melodică proprie. Și epoca noastră — epoca socialismului — are o melodică a sa bogată în conținut, mobilizatoare, înflăcărată, înălțătoare. Lupta maselor muncitoare pentru pace și progres social, eroismul popoarelor în munca pentru făurirea noii orînduiri sociale, patriotismul și internaționalismul proletar, constituie baza ideologică a muzicii realist socialistă pe care o făuresc compozitorii din marea familie a popoarelor socialiste. Un minunat exemplu de slujire a intereselor poporului ni-l oferă compozitorii sovietici a căror creație este străbătută de ideile măreție, umaniste, ale epocii noastre. S. Prokofiev, D. Șostakovici, A. Haciaturian și alți compozitori sovietici au adus o importantă contribuție la lărgirea sferei intonațiilor melodice, păstrînd însă acea simplitate și cantabilitate izvorîtă direct din cîntecul popular.

Cei mai de seamă compozitori din țara noastră, legați de idealurile maselor populare, aduc un aport considerabil la îmbogățirea mijloacelor de expresie cu elemente corespunzătoare unor noi cerințe ale publicului de azi.

Preocuparea de a întruchipa teme contemporane, de a reda în imagini muzicale sensul ideologic al evenimentelor pe care le trăim, puterea de înrîurire și accesibilitate, melodia simplă dar generoasă, înălțătoare, ritmica bogată, varietatea de stiluri reprezintă cele mai caracteristice trăsături ale muzicii, pe care o creează compozitorii înaintați din zilele noastre.

TINERI MUZICIENI

Iolanda Mărculescu

Soprana Iolanda Mărculescu face parte din generația de tineri cîntăreți care s-au ridicat în anii marilor transformări politico-sociale de după 23 August 1944, cînd mișcarea culturală, îndrumată și sprijinită de statul nostru democrat-popular a luat o amploare și un avînt necunoscut în trecut.

Încă din copilărie a vădit unele înclinații artistice. La etatea de nouă ani, cu prilejul unei serbări școlare, cîntînd în rolul principal dintr-o operetă, și-a atras admirația auditorilor.

Mai tîrziu, după terminarea studiilor la facultatea de drept, Iolanda Mărculescu a urmat cursurile Conservatorului din București, beneficiind de îndrumarea competentă a profesorului Constantin Stroescu.

Ucenicia profesională și-a făcut-o cîțiva ani în Corul Radio. Apoi, în anul 1949, după absolvirea Conservatorului, ia parte, cu deosebit succes, la un concurs organizat de Opera din București, unde este angajată ca solistă.

Data de 10 noiembrie 1949, cînd a debutat în rolul *Xeniei* din *Boris Godunov* de *Musorgski*, marchează pentru tînăra artistă începutul unui drum care nu va înceta să urce, drum pe care va purta, pînă departe în China și Vietnam, renumele școlii romînești de canto. Calitățile vocale și expresive ale Iolandei Mărculescu sînt multiple.

În Gilda din Rigoletto

Cen I, ministrul de externe al R. P. Chineze, felicitînd pe artiștii romîni.

O voce de soprană lirică-lejeră, de o extensiune apreciabilă, clară, omogenă și mlădioasă, cu acute sigure și pline de strălucire, pe care o conduce folosind nu numai o tehnică superioară, dar — mai cu seamă — o fină muzicalitate. Coloratura cîntăreței este de o puritate remarcabilă. Toate aceste resurse dau frazei sale o puternică forță expresivă, menită să transmită publicului conținutul creațiilor interpretate.

Ajutată de o temeinică cultură muzicală, soprana Iolanda Mărculescu abordează un repertoriu de operă variat : de la *Don Pasquale* de *Donizetti* pînă la *O noapte furtunoasă* de *Paul Constantinescu*. Redarea fidelă a partiturii, respectul pentru intențiile compozitorului și caracteristicile stilului și epocii sînt preocupările de căpetenie ale artistei.

Iat-o la debut, într-un rol mic, *Xenia* din *Boris Godunov*. Cîntăreața ne face cunoscută, chiar din primele intonații, legătura puternică dintre cuvînt și muzică, una din însușirile principale ale operei lui *Musorgski*.

Suzana din Nunta lui Figaro

În *Rosina* din *Bărbierul din Sevilla* de *Rossini*, *Lakmé*, din opera cu același nume de *Delibes* sau *Norina* din *Don Pasquale* de *Donizetti*, utilizarea vocalizelor de virtuozitate și a tehnicii coloraturii (fiorituri, triluri, cromatice, cadențe etc.), ca și primordialitatea ce acordă melodiei, o ajută pe cîntăreață să dea un contur viguros, caracteristic personajelor întruchipate.

Socotim, de asemenea, că muzica lui *Mozart* dă prilej *Iolandei Mărculescu* să-și dezvolte, cu un real succes, atît tehnica vocală cît și măiestria interpretativă. *Suzana* din *Nunta lui Figaro* și — mai cu seamă — *Constanța* din *Răpirea din Serai* sînt creații în care artista relevă cu claritate și adîncime stilul mozartian. Nădăjduim că vom avea prilejul s-o ascultăm în operele din ultima epocă a creației lui Mozart : *Don Juan* și *Flautul Fermecat*. Deși în *Gilda* din *Rigoletto* și *Naneta* din *Falstaff*, Iolanda Mărculescu s-a străduit să se integreze în rolurile interpretate (aria „Caro nome" și duetul din scena finală a actului al II-lea din Rigoletto, fiind realizări demne de semnalat), credem că muzica lui *Verdi* nu se potrivește posibilităților cîntăreței, în aceeași măsură, ca muzica lui Mozart.

O adevărată încîntare pentru public a fost latura de umor și satiră vădită de Iolanda Mărculescu în interpretarea rolurilor de operă (cît și în acea a liedurilor).

Zița din *O noapte furtunoasă* de *Paul Constantinescu*, tipul burghezei din mahalaua bucureșteană de la sfîrșitul secolului trecut, exhibînd o spoială de „educație", a fost profilat cu plasticitate, atît prin execuția recitativelor, care constituie una din însușirile acestei valoroase opere (și care solicită un colorit variat și bogate inflexiuni vocale) cît și prin jocul actoricesc.

Dar Iolanda Mărculescu este, în același timp, o remarcabilă interpretă a ariilor de operetă (*Lehar, Strauss, Friml, Dendrino, Darclée* etc.) și o excelentă interpretă a muzicii vocal-simfonice și de cameră. Bogatul său repertoriu de concert cuprinde : *Motetul* de *Mozart*, *Concertul pentru soprană și orchestră* de *Glier*, oratoriile *Miorița* de *A. Vieru* și *Pe lespedea eroilor* de *S. Sarchizov* iar cel de lieduri îmbrățișează, în afară de autori cu renume mondial și un număr impresionant de lieduri ale compozitorilor romîni, în care pentru a ne transmite emoționanta și autentica tălmăcire a lui *Schubert* sau *Debussy*, a lui *De Falla* sau *Mihail Jora*, se dăruiește în egală măsură, în toate interpretările sale.

Ceea ce caracterizează personalitatea sopranei Iolanda Mărculescu este capacitatea de a-și însuși o mare diversitate de genuri și stiluri muzicale. Urmînd exemplul unor mari cîntărețe ca Elisabeth Schwartzkopf, Zara Doluhanova etc., prin pătrunderea adîncă a caracterelor, intuiția nuanțelor psihologice și trăirea vie a tot ce este muzică, artista trece cu ușurință de la un rol de operă „seria" la unul de operă „buffa", de la o arie antică la un vals de operetă, de la o romanță la un lied.

Începînd din anul 1952 Iolanda Mărculescu a întreprins, peste hotare, turnee de concerte, spectacole de operă și imprimări de discuri în R. P. Polonă și Finlanda, R. P. Ungară, U.R.S.S., R. Cehoslovacă, Austria, R.P.F. Iugoslavia, R. P. Chineză și R. D. Vietnam. Pretutindeni s-a bucurat de binemeritate succese.

În „Don Pasquale" la Budapesta

Ziarele țărilor vizitate au vorbit elogios despre vocea și arta interpretativă a sopranei Iolanda Mărculescu iar revista *Opera* din Londra remarca, în cuvinte calde, înregistrările făcute pe discuri *Supraphon* la Praga.

★

Succesul de care se bucură Iolanda Mărculescu se datorește nu numai repertoriului său atît de cuprinzător, punerii în valoare a unei voci frumoase, îmbinării tehnicii sale profesionale cu remarcabila sa muzicalitate, dar și unei munci stăruitoare, menită să mențină și să îmbunătățească continuu resursele sale expresive.

Mergînd cu pași siguri spre maturitatea artei interpretative, artista mai are încă obligații față de cei care o apreciază, o aplaudă și prin aceasta o ajută. Ea trebuie să-și înscrie în repertoriu cît mai multe creații al căror conținut să reflecte *contemporaneitatea;* cît mai multe prime-audiții cu lucrări ale tinerei generații de compozitori; să dea o atenție deosebită dezvoltării talentului său scenic (unele roluri avînd momente statice, convenționale, ca de exemplu Constanța din Răpirea din Serai) și, prin concerte la locul de muncă, să se apropie și mai mult de marea masă a muncitorilor din fabrici, uzine și de pe ogoare, dintre care cei mai mulți o cunosc numai din emisiunile de radio.

Ho Și Min, președintele R. P. Vietnam, întreținîndu-se cu artiștii romîni

Sîntem convinși că urmînd aceste îndemnuri Iolanda Mărculescu va cîștiga noi și prețioase forțe creatoare și că astfel se va simți fără îndoială, mai mîndră de înaltul titlu de artistă emerită, cu care a fost distinsă de Partid și Guvern.

AL. COLFESCU

Damian Luca

Damian Luca se numără printre atîția tineri care au avut fericirea să se afirme în anii noii noastre orînduiri sociale. El nu a fost nevoit să se umilească pentru a-și cîștiga existența, așa cum au făcut-o lăutarii de odinioară, obligați să cînte prin localuri sau pe la nunți pentru ca la sfîrșitul chefului, vreun milostiv să le lipească „suta" pe frunte sau să le-o strecoare în diblă...

★

Primele triluri ale naiului și primele emoții, Gheorghe Drăghici le-a încercat pe scena Teatrului Savoi, ca solist al ochestrei pionierilor din Capitală, în anul 1950. Taina de a stăpîni instrumentul i-o dezvăluise cu doi ani înainte Fănică Luca, al cărui nepot este, și care i-a dat atunci atît repertoriul său, cît și numele de Damian Luca.

Provenind dintr-o veche familie de lăutari, el reușește să prindă repede meșteșugul, cu toate că naiul nu este un instrument la care se poate cînta ușor, necesitînd însușirea unei tehnici speciale. Dar după trei luni de studiu la clasa de nai, înființată pe lîngă Institutul de Folclor, avîndu-l și aci ca profesor pe Fănică Luca, a început să cînte în orchestra pionierilor precum și la Radio. Dirijorul Ionel Budișteanu îi dă concursul, totodată oferindu-i-se prilejul a învăța să cînte împreună cu o formație de muzică populară, apoi cu orchestra „Barbu Lăutaru", sub îndrumarea compozitorului Mircea Chiriac.

După doi ani de studiu, în care urmează și cursul școlii medii de muzică din București, Damian Luca este angajat în orchestra „Barbu Lăutaru". Era cel mai tînăr dintre instrumentiști, avînd doar 14 ani. Și iată că un eveniment de seamă se produce în viața lui : turneul pe care-l întreprinde orchestra „Barbu Lăutaru" în cîteva țări prietene.

Anii trec, iar numeroasele concerte ale orchestrei „Barbu Lăutaru" fac din ce în ce mai cunoscut atît publicului din țară cît și celui de peste hotare numele tînărului naist, devenit solist al ansamblului.

Primul său mare succes îl obține în anul 1951, clasîndu-se pe locul al doilea cu prilejul concursurilor tinerilor soliști organizate în cadrul Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la Berlin.

În vara anului 1952 îl găsim la Viena făcînd parte dintr-o delegație de fruntași în producție care a reprezentat țara noastră la conferința „Pentru apărarea drepturilor tineretului din lumea întreagă". În anii următori participă și la concursurile Festivalurilor de la București și Varșovia. Datorită muncii susținută pe care a dus-o pentru perfecționare, tînărul maestru al naiului a reușit să se claseze și la concursurile acestea tot pe locul al doilea. În același timp, Festivalurile Mondiale de tineret i-au oferit lui Damian Luca posibilitatea de a cunoaște tineri artiști de pretutindeni, de la care a învățat lucruri interesante și cu care a legat prietenie.

În anul 1956, sub conducerea lui Ionel Dinicu, cîntă la deschiderea restaurantului „București" din Berlin, unde rămîne să concerteze timp de trei luni. Spre sfîrșitul aceluiași an participă la Festivalul internațional de music-hall de la Paris, care s-a desfășurat la Teatrul Olimpia. El se face remarcat și cu acest prilej, fiind invitat să se producă și la posturile de radio și televiziune britanice.

Naiul primit în dar de la unchiul său are un ton cald și plăcut, care cucerește publicul. Dar ceea ce este original la tînărul naist este maniera sa interpretativă, distingîndu-se poate, mai ales, prin acele staccatte care dau melodiei colorit și putere de pătrundere.

Repertoriul lui Damian Luca cuprinde — pe lîngă piesele aflate în repertoriul lui Fănică Luca — melodii pe care numai el le execută. Printre acestea se numără : „Măi băiete, băiețele", „Lele ce dragoste-avem", „Cîntec de dragoste" și altele, unele din ele fiind creații originale.

Se știe că naiul, spre deosebire de celelalte instrumente, nu permite redarea acelor ornamente improvizate, specifice unor genuri ale folclorului regional. Aceasta nu-l îndreptățește însă pe Damian Luca să se rezume la un repertoriu atît de restrîns, pe care să-l prezinte la toate manifestările publice ale orchestrei „Barbu Lăutaru".

Damian Luca a avut prilejul să facă cunoscute peste hotare frumusețea și bogăția folclorului nostru, fiind trimis ca sol al artei romînești în R. Cehoslovacă, R. P. Ungară, R. P. Polonă, R. P. Bulgaria, R. D. Germană, Uniunea Sovietică, Austria, R. P. Albania, Finlanda, Egipt, Elveția, Turcia, Franța și Anglia. Asemenea turnee trebuie să constituie un imbold spre perfecțiune, căci trebuie să arătăm că munca sa din ultima vreme a dovedit o oarecare stagnare. Este vorba de insuccesul de anul trecut cînd, prezentîndu-se la concursul național al tinerilor soliști cu același vechi repertoriu, Damian Luca, de patru ori laureat al Festivalurilor Mondiale de tineret, nu a fost selecționat pentru Festivalul de la Viena.

Aceasta nu l-a descurajat ci l-a făcut să înțeleagă că succesele anterioare se datorau muncii sale susținute. Tînărul naist știe acum să-și organizeze mai bine activitatea sa pentru a se putea menține și mai departe printre artiștii noștri de frunte. De aceea îl găsim astăzi studiind temeinic, frecventînd cu regularitate cursul de teorie și solfegiu care se ține în cadrul Filarmonicii de Stat „George Enescu", luînd lecții de armonie și canto. Acordeonul, pe care-l mînuiește încă din copilărie, îi este și astăzi prieten drag în clipele de răgaz. El își alege acum cu multă grijă piesele pentru viitorul său repertoriu.

Fără îndoială, printr-o rîvnă continuă în studii el va obține noi succese în activitatea sa artistică.

CORNELIA ARTIMON

PENTRU IUBITORII DE MUZICĂ

Cum se realizează un disc muzical

de Inginer BEN BERNFELD

A scrie despre tehnica realizării unui disc muzical este destul de simplu. A scrie însă despre toată munca depusă de un colectiv de muzicieni, ingineri și tehnicieni, maiștri și muncitori, muncă gradată de la procedee tipice industriale pînă la intensa activitate de creație artistică e mult mai greu.

Vom căuta să arătăm totuși, foarte concentrat, drumul lung și nu totdeauna neted care este de parcurs de la programarea unei înregistrări și pînă cînd discul cu această înregistrare ajunge în discoteca dv. Vom insista îndeosebi asupra înregistrării propriu zise, pe care o considerăm ca cea mai importantă perioadă din procesul de realizare a discului muzical ; aceasta este perioada de creație artistică, atît din partea interpreților cît și a realizatorilor înregistrării. De asemenea, ne vom ocupa în special de activitatea realizatorilor, ca fiind mai puțin cunoscută și deci, de mai mare interes.

Înregistrarea — operație cheie în realizarea discului — este în același timp cea mai dificilă și cea mai delicată. Dificilă, pentru că inginerul de sunet are sarcina extrem de complexă de a reda ascultătorului discului un tablou sonor cît mai fidel al operei muzicale înregistrate, tablou lipsit de asocierea vizuală cu interpreții, cu sala. Delicată, pentru că mijloacele tehnice moderne de înregistrare dau inginerului de sunet posibilitatea să modifice valorile dinamice, echilibrul muzical, timbrele, ambianța sonoră etc. ; de aci reese, pe de o parte, necesitatea unei pregătiri muzicale temeinică a inginerului de sunet iar, pe de altă parte, necesitatea unei colaborări creatoare foarte strînse între interpret, inginerul de sunet și redactorul muzical, altfel riscîndu-se o alterare a operei muzicale înregistrate.

Să facem o paranteză și să amintim care sînt proprietățile sunetului, așa cum sînt definite de fizica clasică :

1. Înălțime ; 2. Intensitate ; 3. Timbru.

Pentru muzică și, în special, pentru muzica înregistrată, credem că aceste proprietăți trebuie completate cu altele :

4. Dinamica ; 5. Perspectivă sonoră (distanță, direcție) ; 6. Ambianță sonoră.

Dacă proprietățile definite clasic nu cer lămuriri suplimentare, vom insista în schimb asupra celorlalte.

Dinamica este definită de acusticieni ca raportul de tărie dintre sunetele cele mai puternice și sunetele cele mai slabe de pe parcursul unei piese muzicale. Raportul dinamicii naturale, din sala de concert, a unor lucrări vocal-simfonice poate să atingă valoarea de 100.000, respectiv *forte fortissimo* de *tutti* este de 100.000 ori mai puternic decît *piano pianissimo*.

Perspectiva sonoră reprezintă posibilitatea de a localiza în spațiu interpreții (prin intermediul auzului), ca distanță și direcție.

Ambianța sonoră este creată de sala sau spațiul în care se cîntă. Una va fi ambianța sonoră a unei săli clasice de concert, alta ambianța unei catedrale gotice, alta ambianța unui studio de înregistrări.

Să revenim la procesul de înregistrare. Din proprietățile arătate ale sunetului una singură este deservită exclusiv de performanțele pur tehnice ale aparatajului de înregistrare și ale celui de redare : înălțimea sunetului. Corectitudinea înălțimii și constanța ei (din punct de vedere tonal) depinde de gradul de perfecțiune al părții mecanice a aparatajului. Toate celelalte proprietăți ale sunetelor sînt deservite — în afara performanțelor aparatajului de înregistrări (condiție sine qua non) — în special de capacitatea creatoare a muzicianului și tehnicianului care este inginerul de sunet.

Să considerăm problema atît de spinoasă a dinamicii. După cum am arătat, dinamica unei orchestre simfonice mari poate atinge 100.000 (raportul între intensitățile sonore extreme este 1 la 100.000). Dinamica unui magnetofon de cel mai perfecționat model nu depășește 1000 iar dinamica unei instalații casnice bune (picup + amplificare + difuzor), împreună cu un disc microsillon impecabil este limitată la aproximativ 100. E clar că la asemenea înregistrări, dinamica naturală trebuie substanțial „comprimată" de către inginerul de sunet și acest lucru trebuie făcut cu multă măiestrie, pentru a nu altera caracterul piesei înregistrate. Pentru a compensa comprimarea „din buton" — lucru neplăcut dar inevitabil astăzi — inginerul de sunet folosește unele artificii pentru crearea unei senzații de dinamică lărgită. Astfel, el se folosește de faptul că organul auditiv recepționează ca mai puternice semnalele sonore apropiate și mai slab cele îndepărtate, cu toate că intensitatea lor absolută este identică în locul unde este plasat ascultătorul. De toate aceste aspecte și de multe altele se folosește inginerul de sunet pentru a crea pe disc iluzia unei dinamici cît mai nealterate și trebuie recunoscut că, în ultimii ani, pe discurile microsillon nu se mai observă decît ca o excepție alterări sensibile de dinamică.

Să trecem la problema ambianței sonore, care constituie pentru înregistrare un factor estetic de primordială importanță. Dacă pînă nu de mult discurile creau ascultătorului o ambianță neutră, ștearsă, astăzi, cu o destul de mică doză de bunăvoință, ascultătorul este transportat în sala de concerte, în catedrală, în aer liber. Acest lucru se obține de către inginerul de sunet prin mijloace „naturale" (alegerea încăperii pentru înregistrare, amplasarea microfoanelor etc.) și — în special la muzica ușoară — prin mijloace artificiale.

Un exemplu grăitor de felul cum ambianța naturală servește înregistrarea îl constituie înregistrările de orgă realizate de ELECTRECORD la Ateneul R.P.R. și în Biserica Neagră din Orașul Stalin. Dacă la înregistrările făcute la Ateneu orga sună mat, fără amploare, la cele din Biserica Neagră, acustica creează sunetului o ambianță care umple tot, sunetul devine mare, nobil, strălucitor. Un alt exemplu îl constituesc înregistrările simfonice făcute la Ateneu și cele făcute într-o sală cu acustică mai bună — hallul de marmoră al Casei Scînteii, sală în care autorul acestui articol a inițiat primele înregistrări. Atît forma și configurația sălii cît și timpul mare de reverberație dau înregistrării amploare, culoare și plasticitate.

Mijloacele artificiale de imitare a ambianței constă dintr-o serie de instalații electroacustice care permit realizarea unui „ecou", mai corect, a unei reverberații artificiale. După felul cum este folosită, reverberația artificială dă iluzia de sală, de catedrală, de peșteră etc. Mijloacele artificiale sînt foarte maleabile. Astfel poate fi creată în timpul aceleiași înregistrări, o ambianță sonoră pentru solist și alta pentru restul ansamblului. Un exemplu în acest sens îl constitue majoritatea înregistrărilor de muzică ușoară în care părțile de *solo* sînt reverberate artificial, orchestra sunînd sec.

Există și cazuri, destul de rare de altfel, în care am folosit reverberația artificială la muzica simfonică, de cameră etc. Ca exemple pot fi citate următoarele discuri : Recitalul de vioară Snitkovski, Mica Serenadă de Mozart sau Recitalul de canzonete al lui Valentin Teodorian, unde slăbiciunile sălii sau studioului au fost compensate cu succes prin reverberarea artificială.

Aspectul redării fidele a timbrului este determinat în mare măsură de performanțele aparaturii ; totuși, modul de captare al sunetului are rolul preponderent. În momentul de față există realizări excelente în problema redării

cît mai reale și pure a timbrului vocii, instrumentelor muzicale. E de semnalat curentul care a apărut într-o serie de țări sub denumirea de „înaltă fidelitate". Exceptînd exagerările care merg cîteodată pînă la naturalism (spre exemplu se aude saliva la instrumente ca saxofoanele, se aude neverosimil de pregnant frecarea arcușului de coarde etc.), acest curent a contribuit, experiențele făcîndu-se pe seama înregistrărilor de muzică ușoară, la o îmbunătățire considerabilă a sonorității și timbrului vocal și instrumental.

Să analizăm pe scurt și problema perspectivei sonore care trebuie privită sub două aspecte : înregistrările obișnuite și cele stereofonice.

Asupra înregistrărilor stereofonice — ultima realizare a tehnicii sunetului — care creează iluzia aproape completă a spațiului și perspectivei sonore, a direcției din care vin sunetele, nu ne vom ocupa în acest articol dar vom reveni asupra lor cu altă ocazie.

La înregistrările obișnuite, perspectiva sonoră se creează prin ceea ce inginerii de sunet numesc efectul de prezență. Efectul de prezență poate fi explicat prin senzația auditivă care face ca interpretul înregistrat să se audă lîngă noi, în însăși încăperea de audiție. De multe ori efectul se realizează prin transpozarea, sonoră bineînțeles, a ascultătorului în sala unde se cîntă.

Prin gradarea artistică a planurilor de prezență, inginerul de sunet poate crea iluzia unei apropieri mai mari sau mai mici a unor interpreți sau grupuri de interpreți.

Să revenim însă la activitatea de înregistrare. In zilele noastre, toate genurile de înregistrări se fac întîi pe bandă magnetică. Acest procedeu, în afara faptului că este cel mai valoros din punct de vedere al sunetului înregistrat, prezintă o maleabilitate în lucru net superioară celorlalte procedee. Maleabilitatea aceasta, constă, în principal, în posibilitatea de *a monta* o lucrare muzicală înregistrată. Cei care au avut ocazia să cunoască procedeul de înregistrare pentru discuri dinaintea folosirii benzii magnetice, își amintesc cum fiecare fragment care corespundea unei fețe de disc se grava direct în ceară iar orice defecțiune tehnică sau de interpretare însemna rebutarea întregului fragment și refacerea lui, acest lucru repetîndu-se de nenumărate ori pînă la reușită.

Procedeul de înregistrare pe bandă magnetică este lipsit de acest neajuns, banda definitivă putînd fi montată din fragmente de orice durată. De aceea, la înregistrări se realizează un număr de versiuni ale lucrării muzicale, pe fragmente, se insistă în special asupra pasajelor mai dificile iar apoi, inginerul de sunet, în colaborare cu interpretul, realizează montajul benzii (sau cum se mai spune, nu prea corect, fonotecarea benzii).

Operația de montaj cere din partea inginerului de sunet mult spirit critic, o cunoaștere perfectă a partiturii precum și o doză de meșteșug și îndemînare. Există întotdeauna pericolul unor discrepanțe de sonoritate, tempo, între două fragmente montate. De aceea, în afara unor „lipituri" inaudibile, problema principală constă în alegerea judicioasă a fragmentelor necesare.

S-a constatat că tendința de a realiza un montaj așa zis perfect, care să nu conțină nici o greșeală cît de mărunță, lucrarea făcîndu-se cu fragmente mici și mai ales multe, s-a soldat prin discuri amorfe, care nu antrenează pe ascultător. Practica montajului trebuie folosită cu măsură pentru a menține pe tot parcursul lucrării muzicale intenția și atmosfera creată de interpret.

După terminarea operației de montare, înregistrarea este gata, iar după un minuțios control artistic și tehnic urmează să continue drumul unui flux tehnologic complex, pînă la realizarea discului /propriu zis.

★

Să urmărim pe scurt procesul tehnologic de fabricare a discului.

In prima etapă, banda definitivă este transmisă pe o așa numită folie, respectiv banda se redă pe un magnetofon de performanță și semnalul obținut servește pentru gravarea cu ajutorul unei mașini speciale a foliei. Folia are, la prima impresie, aspectul unui disc obișnuit ; dacă vom analiza-o mai atent, vom observa că folia este un disc metalic (din aluminiu) acoperit pe ambele părți cu un lac special în care safirul mașinii de transpus gravează rila sonoră. Folia (care a înlocuit ceara din vechiul procedeu) asigură o calitate sonoră la nivelul benzii magnetice. Ascultarea comparativă a unei folii bine transpuse (folia se poate asculta ca și un disc) cu banda originală nu trebuie să prezinte diferențe audibile.

După gravarea foliei, ultima operație cu caracter electroacustic — se trece la procesul electrochimic de obținere a matriței metalice care servește la presarea discurilor.

Prima operație constă în argintarea chimică a suprafeței de lucru (gravată) a foliei, astfel încît să devină bună conducătoare de electricitate.

A doua operație constă în obținerea pe cale electrochimică a unui negativ metalic (din cupru), introducînd folia argintată într-o baie electrolitică și depunînd pe ea un strat de cupru. Prin desprinderea foliei de cupru se obține negativul care se mai numește și original. După cum se vede în schemă, originalul are rilele ești în relief.

A treia operație — obținerea pozitivului sau a „mamei" se realizează prin același procedeu, cuprul depunîndu-se de astădată pe original. Pozitivul are configurația foliei, poate fi ascultată ca un disc și reprezintă prima etapă — după folie — în care se poate procede la un control auditiv extrem de minuțios.

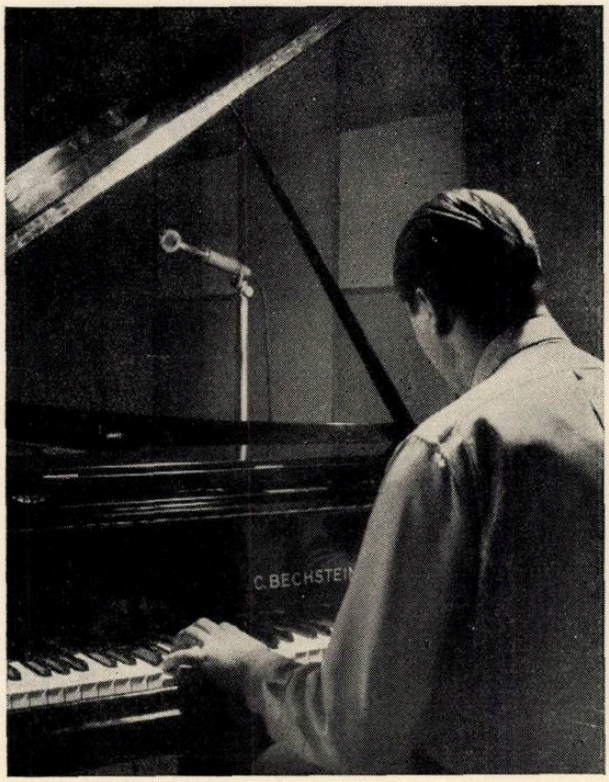
A patra operație constă în realizarea unui număr de matrițe — cantitatea fiind determinată de tirajul discului respectiv — după pozitivul obținut. Procedeul este în principiu același, numai că proprietățile mecanice ale matriței sînt superioare celorlalte clișee metalice (originalul, pozitivul) pentru a putea fi folosită la presarea unui număr cît mai mare de discuri.

Să trecem acum la ultimul stadiu tehnologic, la presarea propriu zisă a discurilor. Discurile se presează din diferite materiale, materialul cel mai folosit astăzi fiind plastic, pe bază de rășini sintetice polivinilice.

Plasticul polivinilic are o microstructură mai fină decît a materialului folosit la discurile standard (78 ture) aceasta reflectîndu-se printr-o dispariție aproape completă a „fîșîitului" caracteristic.

Presarea discurilor se face cu ajutorul unei prese speciale în care se introduc etichetele, materialul plastic prealabil încălzit și o pereche de matrițe. Presarea se face la cald și la o presiune de pînă la 200 atmosfere. După scoaterea din presă, se prelucrează mecanic muchia discului pentru a îndepărta asperitățile rămase de la presare, se efectuează un control vizual și auditiv, discul se introduce în poșeta de foiță sau plastic, în mapa sa și apoi se ambalează pentru a fi expediat consumatorilor interni sau externi.

In articolul următor vom analiza principiul înregistrării mecanice și, în special, vom studia toate problemele ridicate de o bună redare a muzicii imprimate pe disc.

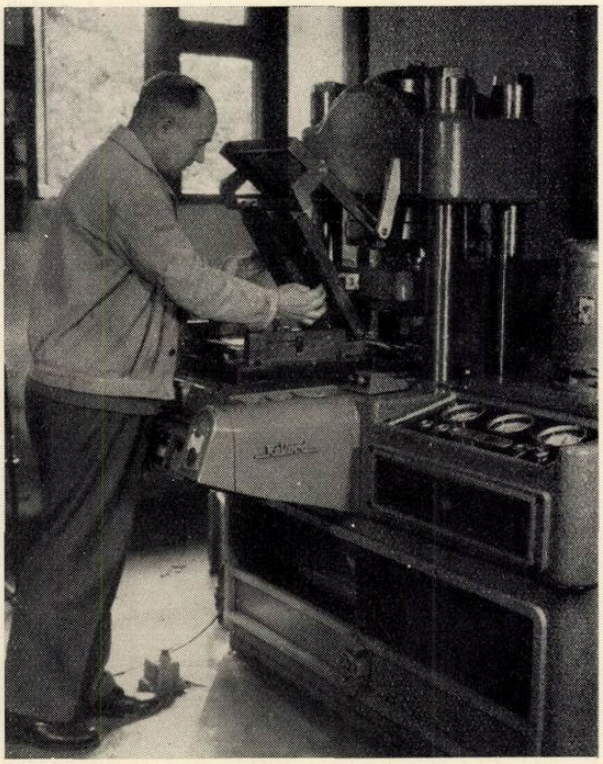


In studiourile casei „Electrecord" se realizează captarea sunetului cu ajutorul microfoanelor moderne...

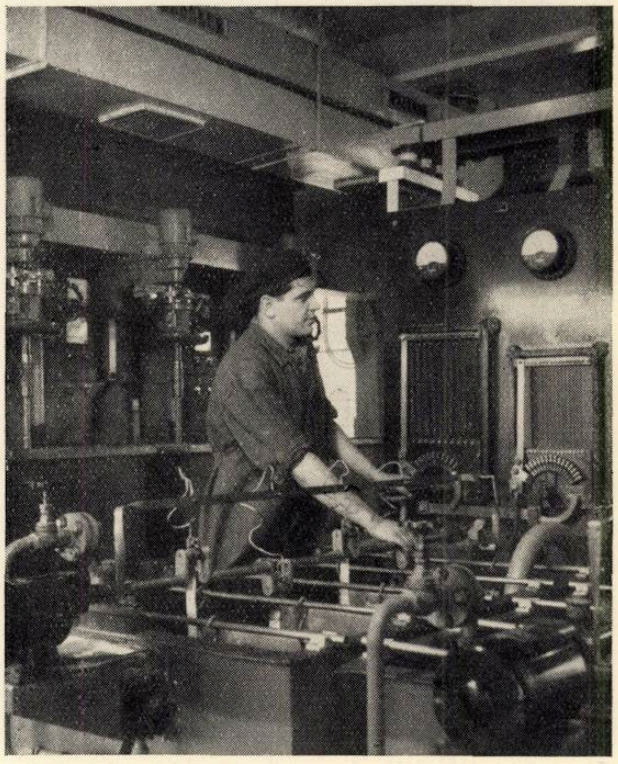
...în cabina tehnică, inginerul de sunet realizează sonoritatea pe care o consideră cea mai adecvată...

...tot inginerul de sunet realizează operația migăloasă de montare a diverselor versiuni înregistrate, după care banda este gata.

Banda de magnetofon se transpune pe o folie; folia se argintează...



Ultima operație tehnologică: se presează discul propriu-zis



...și maeștrii galvanoplaști obțin după ea clișeele și matrițele necesare.

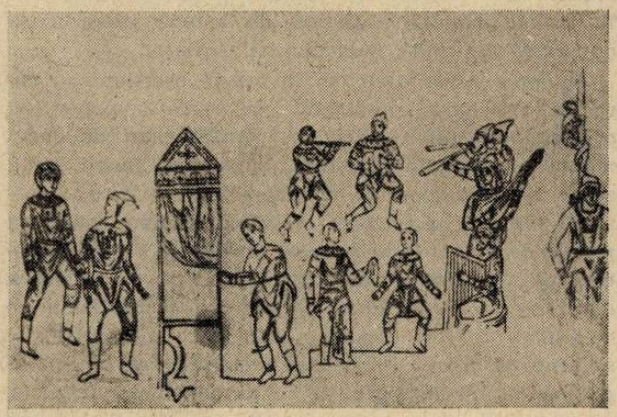
foto Al. Florescu

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Un muzicant romîn peste hotare în secolul XIV

de GEORGE BREAZUL

Din lipsă de izvoare scrise pe care să se poată sprijini, studiile istorice asupra muzicii romînești din epoca feudalismului timpuriu și începutul celui dezvoltat au rămas încă în faza inițială. Este adevărat că, printre manuscrisele slavonești din Valahia și Moldova descoperite și publicate de învățatul rus *Iațimîrski*, este și un *Polieleu, („opera lui Kir Filotei monahul, fost mare logofăt al lui Mircea Voevod",)* cîntare bisericească, aflată în copie, în diferite alte manuscrise, la Mănăstirea Neamțului și Dragomirna, ajungînd pînă la Moscova și Arhangelsk. Pentru dezvoltarea *muzicii bisericești* din vremea lui Mircea cel-Bătrîn și raporturile acestei muzici cu cea moldovenească și cu cea a pravoslavniciei ruse, manuscrisul nu e de trecut cu vederea. Ținînd însă seama de rigoarea canonică în care muzica bizantină de cult era răspîndită prin scris, ca și de însuși caracterul specific al structurii ei melodice, o astfel de mărturie nu poate fi considerată concludentă nici pentru originalitatea creației lui Filotei, nici pentru însușirile muzicale ale Valahilor. Mai semnificativă, deși provenind din domeniul literaturii bizantine (de pe la *1415)*, pare a fi „Călătoria lui Mazaris în iad", în care se povestește, între altele, și despre un *„cîntăreț" grec*, Arghiropulos, care a venit în Valahia și aci, grație succesului pe care l-a avut cu arta sa, și-a agonisit o frumoasă avere. Povestea spune mai departe că, înapoindu-se în patria sa și arătînd cum s-a pricopsit printre valahi, a deschis și altor muzicanți pofta de a veni în țara noastră, vestită pentru dragostea de muzică. Însuși fiul unui „șef de orchestră"(?) — nu ne este cunoscut pînă acum textul original grecesc, pentru ca să ne putem da seama ce a vrut să înțeleagă traducătorul în romînește prin expresia „șef de orchestră" — s-a îmbarcat și a pornit spre Valahia, dar corabia cu care călătorea a naufragiat și muzicantul s-a înecat în mare. Am considerat întemeiată concluzia la care — pe baza unui studiu, „A Regölés" al lui Szabo T. Attila — ajungea prof. *Dan Simonescu*, și anume că „la curtea regală a Arpadinilor, colindătorii erau socotiți ca distractori ai familiei regale, iar pe timpul lui Andrei al II-lea, pe la *1219, printre acești colindători era și unul de origine romînească, din Ardeal"*. Cu atît mai verosimilă apărea această concluzie, dacă se ținea seama de vechimea colindei romînești în Ardeal. Supunînd izvoarele de care se folosește Szabó T. Attila, precum și, pe urmă, prof. Dan Simonescu, unui minuțios examen critic, cercetătorul *Adrian Fochi*, în studiul său „Istorie și folclor" (apărut în „Revista de folclor", an. I, nr. 1), a dovedit *eroarea* săvîrșită în citirea și interpretarea lor, încheind: „Fără sprijinul unei mărturii suplimentare *nu se poate dovedi nimic* și pentru nesiguranța totală în care ne lasă *documentul din 1219*, noi socotim că putem, fără regret, *să-l eliminăm din discuție."*



Din fresca bisericii Sfînta Sofia din Kiev (sec. al XI-lea)

Astfel, cercetarea dezvoltării muzicii romînești din această epocă a istoriei medii neputînd fi întemeiată pe izvoare scrise, privirea istoricilor s-a îndreptat asupra *folclorului literar*, asupra *„poeziei populare"*, *„literatura orală a rapsozilor"*, adică asupra textului literar al cîntecelor cu conținut social, al baladelor sau cîntecelor bătrînești. „Ne putem închipui — spunea slavistul *Ioan Bogdan* într-o conferință din 1898, apărută sub titlul „Cultura veche romînă" — că *țăranii romîni cîntau aceleași cîntece și jucau aceleași jocuri;* costumul lor va fi fost cam ca cel de astăzi la locuitorii de munte". Iar *N. Iorga*, în studiul său asupra baladei populare romînești, scrie: „Cu *balada* a început, în Apus și Răsărit, adunarea poeziei populare. *«Rămășițele din poezia veche»* ale episcopului scoțian Percy seamănă cu cîntecele noastre bătrînești, și *rostul lor fusese același: a păstra o tradiție istorică nescrisă;* și chipurile, faptele trebuiau să se potrivească, vechea noastră viață de munți și văi, cu Voevozi în luptă, fiind asemenea cu viața «Muntenilor», higlanderilor, din «părțile înalte» ale Scoției, unde se trăia viața de familie, de seminție (clan), în același fel ca și la noi. Și viața spaniolă de «margene», — tot lupte cu păgîni ce stau în preajmă acolo ca și la noi —, care se oglindește în romancerul, culegerea de romanțe anonime populare, din care se ivește chipul lui Cid, Sidul, Domnul «luptător», nu e departe ca obiceiuri de vechea viață romînească, și pentru noi comoara de cîntece din popor a marelui cugetător Herder, care înțelegea să facă a se cunoaște popoarele prin aceste «glasuri» ale lor, e mai aproape de suflet decît pentru alți cititori". În capitolul despre cultură din lucrarea „Viața feudală în Țara Romînească și

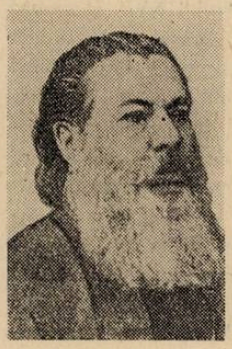
Moldova (sec. XIV—XVII)" — scoasă împreună cu V. Costăchel și A. Cazacu —, istoricul *P. P. Panaitescu* ajunge la următoarea concluzie: „Literatura beletristică feudală a existat și la noi *sub forma cîntecelor de ospețe și de curte*, cu caracter eroic și erotic. *Acest cîntec feudal în versuri, în limba poporului, însoțit de muzică*, formează *balada feudală*, forma cea mai caracteristică a literaturii feudale din toate țările Europei. Ea nu era o literatură scrisă, ci se păstra prin amintire de *cîntăreții, truveri și minnesängeri*. Existența *baladei de curte*, în literatura noastră din epoca feudală este *atestată din anume urme ale ei, rămase în balada populară*, alături de balada propriu-zisă populară (de pildă baladele haiducești)."

Valoarea ce se atribuie, în aceste aserțiuni cu caracter conclusiv, producției spirituale a poporului, *cîntecului popular, ca factor fundamental de documentare*, este evidentă. Însă, după cum însuși Iorga zice: *„Balada se cîntă*, sau, mai bine, *se zice:* zicerea aceasta e o recitare *melodică*. Putem spune că *partea de cîntec întovărășește partea de poezie*, o rechează în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic —, o întreține, îndemnînd și încălzind pe «zicător»... Și mai departe: „Iar între dînsele (rime) *se deapănă balada în sunetul încet, discret, umbrit al cîntecului*, nu în saltul eroic al rimelor îndrăznețe, alunecînd de la un vers la altul pe forme comune verbale, care se pot înlocui cu cea mai mare ușurință. *Cîntecul dă ritmul, el statornicește lungimea și felul verbului; peste rimele cele mai dese, care se preschimbă necontenit între sine, povestea se desfășoară, bine ritmată, potrivită pe deplin cu acel cîntec călăuz și tovarăș, care merge el înainte și face ce vrea din ce vine după dînsul.*" Iar P. P. Panaitescu subliniază *însoțirea cîntecului feudal în versuri cu muzica*. Așadar, *cîntecul* este considerat ca fiind *alcătuit din două elemente componente: versul* și *muzica*. La menționatele aserțiuni s-a ajuns însă, ținîndu-se seama numai de *una* din componente, de *vers*. În oricît de sugestive formulări ar fi exprimate și oricît par de convingătoare, *aceste expuneri trec cu vederea componenta muzicală a cîntecelor*. Este, desigur, o lacună a muzicologiei românești că nu și-a pus astfel de probleme istorice și nu a întreprins cercetări pentru rezolvarea lor, lăsînd loc ipotezelor, analogiilor și generalităților. Iar, printre altele, urmează a fi pusă în discuție și problema *cîntăreților* — nu a celor bisericești, ci a *executanților muzicii laice* —, care, e greu de admis că sînt „truveri și minnesängeri" — cum spune P. P. Panaitescu —, reprezentanții liricii cavalerești ai Franței nordice și ai cultului germanic al fecioarei Maria. De cercetat este apoi, dacă și în stările sociale și culturale ale feudalismului Valahiei și Moldovei poate fi susținută prezența acelui *„bard de curte"* („Hofbarde"), a acelui „combibator" de care face mențiune documentul maghiar din 1347: „Combibatores Regales"; nici existența acelui *„joculator"* (jongleur, Spielmann) sau a acelui „скоморох" din raza de cultură muzicală rusă nu a fost atestată documentar în epoca amintită din istoria țărilor românești.

Înlăturînd din rîndul documentelor de istoriografie muzicală românească actul de la 1219, Adrian Fochi, în studiul citat, pe temeiul însemnării cronicarului bizantin *Dukas*, a stabilit că, la Brusa, sultanul Baiazid Fulgerul se înconjurase de o mulțime de tineri de naționalități diferite, aleși dintre prizonierii de război, pe care îi punea să-i cînte pe limba lor, chiar împotriva voinței lor; printre ei, alături de greci, sîrbi, albanezi, unguri, saxoni, bulgari și latini, erau și *valahi*. *„Putem crede cu drept cuvînt* — scrie Fochi — *că în această împrejurare se vor fi cîntat pentru întîiași dată* (în fața lui Baiazid, n.n.) *cîntecele populare românești"*. Și conchide: *„Prima dată cînd se pomenește cîntecul popular românesc este cu prilejul menționat de cronicarul bizantin Dukas; faptul s-a petrecut după toate probabilitățile la sfîrșitul secolului al XIV-lea; mențiunea se referă cu destulă certitudine la românii din stînga Dunării; adică la locuitorii din Țara Românească"*.

La 1 SEPTEMBRIE 1399 este semnalat la *Marienburg*, un „SPILMAN US DER WALECHYEN". Este, deci, *atestată, într-un document scris, prezența, și în muzica Valachiei feudale*, a acelui *„joculator"* medieval, din care provine vechiul termen provensal *„joglar"* sau *„juglar"*, francezul *„jougleur"* sau *„jogleur"* devenit apoi *„jongleur"*, *menestrelul* (profesionist) al timpului. Prin darea la iveală a acelui *„spilman"* valah, descoperirea documentului de la Marienburg contribuie la integrarea muzicii feudale românești în sfera muzicii medievale a Apusului și Răsăritului european. În ce măsură apartenența muzicantului valah la aceasta este de privit în lumina artei acelor *„vagantes"*, *„ministeriales"*, *„Goliarden"*, *„histriones"* sau a acelor *„скоморохи"* răsăriteni, urmează să se cerceteze. La curțile principiare ale slavilor, barzii cîntau acompaniați de gusle izbînzile sau înfrîngerile. Poemele rusești, cea asupra campaniei nenorocite a prințului *Igor* contra Polovtienilor în 1185 (ș. 1186) și „Задонщина" din secolul al XV-lea, care înfățișează victoria lui *Donskij*, mare duce al Moscovei, asupra tătarilor în 1380, pomenesc numele cîntărețului, „înțeleptul", „expertul", „privighetoarea vremurilor de demult", ale cărui degete se năpustesc pe coardele instrumentului, ca șoimii asupra lebedelor", iar coardele cîntă ele însăși gloria prinților". În cronica sa polonă-litvană (partea care privește țara noastră tradusă în românește de B. Petriceicu-Hăjdeu și publicată în „Archiva istorică a Românie", t. II. 1885), cronicarul polonez Matei Strykowski, în urma călătoriei făcute în 1574—1575, scrie: ...„ Acest glorios și antic obicei se păstrează pînă astăzi... în Muntenia, în Transilvania, în Moldova și în alte țări, precum mă încredințai eu însumi și auzii deajuns cu propriile mele urechi în toate adunările acelor popoare..., unde faptele oamenilor renumiți sînt celebrate prin cîntece cu acompaniamentul viorilor, alăutelor, cobzelor și arfelor, căci poporul de jos se desfătează peste măsură, ascultînd marile vitejii ale principilor și voinicilor". La *Brașov* (Kronstadt, Orașul Stalin de azi) sînt menționați la *1523*, *„illi ioculatori"*. Abia în a doua jumătate a secolului al XVI-lea este prevăzută în documentele românești profesiunea de *„лэуtар"*, *„alăutar"*, de „lăutar". Într-o sinteză a istoriei literaturii românești, *Iorga* afirmă că *„de la luthierii depărtatului ev mediu pînă la alăutarii de pe vremea lui Mircea-cel-Bătrîn este o continuă dezvoltare"* — lăutar = *Spielmann, volkstümlicher Musikant* (Tiktin). Iată atîtea chestiuni la discutarea cărora documentul din *1399, prima dată precisă în istoria muzicii românești*, poate fi de netăgăduită importanță.

Isidor Vorobchievici



Personalitate de frunte a mişcării muzicale din Bucovina în a doua jumătate a veacului trecut, Isidor Vorobchievici este, din păcate, insuficient cunoscut în zilele noastre ; se vorbeşte prea puţin despre creaţia sa muzicală ca şi de rolul său în cadrul istoriei muzicii romîneşti. Vorobchievici a fost, timp de decenii, un animator al vieţii muzicale şi un profesor eminent, printre ai cărui elevi se numără cîţiva compozitori însemnaţi, înaintaşi ai muzicii noastre : Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor şi Eusebiu Mandicevski.

Descendent al unei familii de origină lituaniană, Isidor Vorobchievici s-a născut la 18 mai 1836. Încă de la o vîrstă fragedă a arătat reale aptitudini muzicale. La vîrsta de cinci ani el cînta mulţumitor la vioară. Pierzîndu-şi părinţii de timpuriu, a fost crescut de bunicii săi după tată. Bunica, Paraschiva, femee cultă posedînd şi cunoştinţe muzicale, s-a ocupat îndeaproape de educaţia înzestratului copil. Vorobchievici a urmat cursurile gimnaziului superior din Cernăuţi. În clasele superioare, el instruia şi dirija corul gimnaziului, care se producea în public la diferite serbări şcolare şi alte festivităţi. În anul 1857 s-a înscris la Institutul Teologic, unde s-a interesat în mod special de muzică, de cîntarea corală bisericească. Profesor era atunci Ştefan Nosievici, autorul unor coruri valoroase. Cîţiva ani mai tîrziu, în 1867, mînat de dorinţa de a cunoaşte mai temeinic arta sunetelor, pleacă la Viena. Aici face studii de perfecţionare avînd ca profesor pe Francisc Krenn (1816—1897), de la Conservator. În biblioteca acestui Conservator, Vorobchievici a putut aprofunda tratatele muzicale însemnate din trecut şi din acea vreme. El a luat astfel cunoştinţă de aportul unui Guido d'Arezzo, Dufay, Glareanus şi Zarlino, de creaţia lui Palestrina ca şi de lucrările altor teoreticieni renumiţi. Tot la Conservatorul din Viena a avut prilejul să studieze, în muzeul acestei instituţii, feluritele instrumente muzicale din toate timpurile şi de la diferite popoare.

La sfîrşitul anului 1868, trecînd cu succes examenul de la Conservator, este numit profesor de cîntare corală la şcoala normală, şcoala reală superioară, gimnaziul superior ş.a. La toate aceste instituţii el a desfăşurat o activitate neobosită. În scop didactic a publicat mai multe manuale de teorie muzicală precum şi culegeri de coruri destinate elevilor. Trebuie amintite : „Manual de armonia muzicală" (1869), „Flori din Bucovina" (1870), „Colecţiune de cîntece pentru şcoalele poporale" (1870), „Kurze Allgemeine Musiklehre für Schule und Haus" (1871). „Colecţiune de cîntece pentru şcoalele poporale" (trei fascicole tipărite la Viena) etc.

Paralel cu preocupările sale didactice, Isidor Vorobchievici a depus o continuă şi rodnică activitate pe tărîmul creaţiei. El a lăsat un număr de aproximativ 240 piese muzicale, dintre care mai bine de jumătate (124) sînt coruri profane scrise pentru patru voci mixte sau pentru cor bărbătesc. Vorobchievici a lăsat, de asemenea, 38 de compoziţii pentru diferite instrumente muzicale. Cele mai frumoase dintre lucrările sale corale sînt : Cîntece de lume, Ştefan Vodă şi codrul, Cîntecul Prutului, Captivul, Ştefan şi şoimul, Doină, Doină, doiniţă, Revedere, Ce te legeni codrule ? Senin şi furtună, Arcaşul, De ce nu-mi scrii ? Noapte bună, Nu fiţi aşa mîndre, (coruri bărbăteşti), Ceasul rău (cor mixt) ş.a.

Textele corurilor sale sînt alese din opera lui Vasile Alecsandri, Mihail Eminescu, Dimitrie Bolintineanu, G. Sion etc. Trebuie spus că Vorobchievici a arătat întotdeauna o mare dragoste pentru cîntecul popular. El a cutreerat satele şi a adunat numeroase melodii (Doină, Frunză verde de bujor etc.). În corurile sale Vorobchievici a fost adeseori înrîurit de melodia cîntecului popular.

O mare parte a compoziţiilor sale nu a putut vedea lumina tiparului. Dintre lucrările tipărite citäm :

a) „Flori din Bucovina" — opt cîntece pentru voce cu acompaniament de pian, 1870.

b) „Armonia" — colecţie de coruri bărbăteşti, 1886 (Senin şi furtună ; Din depărtare ; Doină, doiniţă ş.a.).

c) Cîntece publicate în cele trei fascicole apărute la Viena etc.

Ca profesor, Isidor Vorobchievici a fost un bun îndrumător pentru multe talente muzicale. Unii din elevii săi, după ce au învăţat de la el cunoştinţele muzicale de bază, au fost sfătuiţi apoi de profesor să urmeze, în continuare, cursurile Conservatorului din Viena. Printre aceştia, Ciprian Porumbescu, Eusebiu Mandicevschi şi Tudor Flondor şi-au dezvoltat talentul lor artistic şi au făcut cinste creaţiei muzicale romîneşti. Mai trebuie amintit, printre elevii săi, Ecaterina şi George Mandicevschi ş.a. Isidor Vorobchievici a fost unul dintre membrii fondatori ai asociaţiei „Armonia".

Meritele lui Vorobchievici în promovarea muzicii romîneşti ca şi activitatea sa, modestă dar valoroasă, în domeniul creaţiei corale îndreptăţesc atenţia muzicologilor noştri.

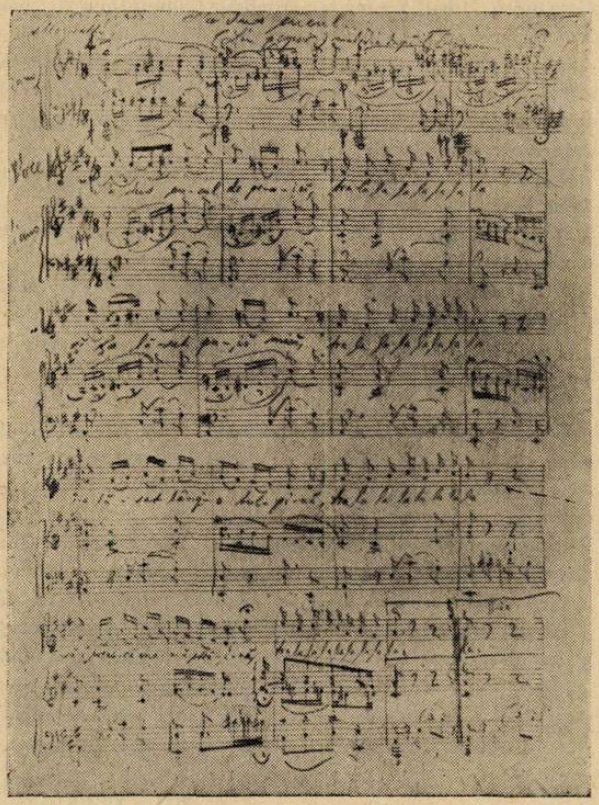
IOAN VICOVEANU

Liviu Tempea

După cum se ştie, pînă către sfîrşitul veacului trecut, compozitorii noştri înaintaşi foloseau ca principiu de bază în înveşmîntarea melodiilor de specific naţional sistemul armonic clasic. Gavriil Musicescu inaugurează tratarea modală adecvată structurii melodiei de provenienţă populară, principiu care va fi apoi adîncit de D. G. Kiriac şi de compozitorii generaţiilor următoare. Unul din compozitorii care au adus o contribuţie la cristalizarea practicii de dezvoltare a melodicii cîntecului nostru popular pe baza resurselor sale caracteristice este Liviu Tempea, muzician înaintaş, cunoscător îndeosebi al folclorului bănăţean, pe care l-a tratat, cum vom vedea, cu sensibilitate, într-un spirit contrapunctic care prezintă interes.

Liviu Tempea n-a scris lucrări de mari proporţii. Compoziţiile sale se rezumă la cîteva lieduri gingaşe de inspiraţie

populară [1]), cîteva coruri [2]), o piesă pentru pian, inspirată din melodia poporală culeasă de Tiberiu Brediceanu : *„S-a dus cucul de pe-aici"*, care ilustrează poate mai bine dintre toate lucrările sale, felul său specific de tratare a melosului popular şi pe care, pentru exemplificare, o reproducem în facsimil :



Afară de acestea, rămase toate în manuscrise autografe, unele notate chiar numai în creion, a mai scris două cîntece cu caracter patriotic.

În timpul refugiului (1940—1944), Liviu Tempea se găsea în Timişoara, oraş care a adăpostit atît Opera Română, cît şi Conservatorul din Cluj. Aici, fostul său discipol compozitorul Zeno Vancea s-a străduit pentru publicarea a 4 lucrări ale lui Tempea, pe care pianista Aurelia Cionca le execută la radio şi anume : „Mărunţică", „Sub fagi", „Haiduceasca", Dansul ielelor — împreună cu Improvizaţiile intitulate „Dor de ţară".

La atîtea se rezumă moştenirea scrisă rămasă de la Liviu Tempea. A scris puţin dar a cîntat mult, căci într-adevăr, risipa de melodii şi improvizaţii pe care a făcut-o el din tinereţe pînă la sfîrşitul vieţii, constituie expresia talentului şi drumului său artistic.

N-a fost un instructor perseverent, nici n-avea răbdarea dascălilor didactici. Era însă un artist, făcînd parte din acea categorie de profesori care îşi instruiau discipolii prin pilde şi grai viu. În orele lui de pian, pe care la Conservator le ţinea totdeauna după masă, prelungindu-le adeseori pînă noaptea tîrziu, elevii aveau prilejul să-l asculte, să-i savureze arta interpretativă şi improvizatorică.

[1]) *„Lună-lună"* pe versuri de O. Goga ; *„Cîntec de leagăn"* pe versuri de G. Coşbuc. „Talia Română" vals compus cu prilejul adunării generale a Soc. pentru fond teatru în 1888, care se pare a fi şi prima compoziţie a autorului.

[2]) „Mi-a trimis bădiţa dor", „Pîrîiaşul", „Mîndra mea de astă-vară", „Trecu-i valea", „Mă sui-i la mîndra dealul".

Liceul l-a terminat în 1888, la Lugoj, unde tatăl său Iosif Tempea, autor al mai multor scrieri didactice şi literare, era profesor de limba română. Familia Tempea avea origine veche. În satul Mărgineni din Ţara Făgăraşului, străbunii aveau hrisoave de libertate încă din secolul XVII. O ramură a familiei s-a aşezat la Braşov — azi oraşul Stalin, alta a trecut în Banat, dînd ambele cîteva generaţii de cărturari.

Primele îndrumări la pian le-a primit de la doi profesori stabiliţi la Lugoj : Ioan Czegka şi W. Schwach.

La terminarea şcolii medii compune valsul „Thalia română" (1888) şi cînd ajunge la universitate, se prezintă ca pianist şi improvizator format.

În cei 7 ani cît a stat la Budapesta şi Viena, audiase toate cursurile facultăţii de medicină, fără însă a-şi da examenele la timp. În 1896 a plecat spre Lugojul copilăriei sale, chemat de evenimentul adunării generale a „Astrei" care în acel an, se întrunea pentru prima dată în Banat. Cînd cei 800 de bănăţeni au intonat, după programele tuturor corurilor, pe la miezul unei nopţi de sfîrşit de vară „Răsunetul" de Andrei Mureşanu, pe melodia armonizată de Musicescu, în sufletul tînărului muzician s-a călit convingerea în rolul artei de a lumina conştiinţa socială şi naţională a poporului.

De la aceasta se începe şi prietenia lui Tempea cu Tiberiu Brediceanu. Într-un articol autobiografic, Tempea istoriseşte clipele cînd studentul Tiberiu Brediceanu a făcut să fie aşezat un pian pe estradă la care Tempea avea să acompanieze faimosul cor de la Chizătău, programat să cînte „Fiii Romîniei" şi „Stăncuţa" de G. Musicescu.

Aceste serbări ale Astrei au durat, ca de obicei, trei zile. În ultima zi a fost concertul „Reuniunii de cîntări" din Lugoj, la care Tempea a cîntat „Poloneza a doua" de Chopin, numită a „Conspiratorilor".

După această mare întrecere, Tempea nu s-a mai întors la Viena, din lipsă de mijloace materiale. Din Bucureşti, unde a stat puţin, s-a îndreptat spre Iaşi, unde credea că graţie scrisorii de recomandare trimisă de Coriolan Brediceanu către Musicescu, va reuşi să se înscrie şi să termine atît studiile sale medicale, cît şi pe cele muzicale la Conservatorul, pe care tot cu scrisoarea lui Brediceanu, îl absolvise şi Ion Vidu. Nici la facultatea de medicină, nici la Conservator n-avusese însă noroc. După cîteva luni s-a întîlnit cu poetul St. O. Iosif, care l-a pus apoi în legătură cu Leon Ghica-Dumbrăveni ; acesta căuta de cîţiva ani un instructor pentru un cor ţărănesc din sat şi aflîndu-l în persoana lui Tempea l-a angajat fără multe formalităţi. La Dumbrăveni a înfiinţat apoi Tempea primul cor ţărănesc din partea de sus a Moldovei.

Corul de la Dumbrăveni a îndemnat apoi şi alţi moldoveni şi munteni să cunoască să cultive cîntarea corală.

În vara anului 1897 murind fratele lui Tempea, pribeagul s-a întors în Ardeal. Bătrînul său tată a făcut tot ce mai putea face, să-l determine pentru terminarea studiilor medicale şi l-a trimis la Cluj. Dar în loc de medicină, s-a angajat din nou în serviciul muzicii. A organizat un cor de studenţi şi cîţiva cărturari, dar studiile medicale au fost din nou neglijate, reducîndu-se doar la cîteva colocvii semestriale.

Totuşi în toamna anului 1897 pleacă la Viena pentru a-şi cere dovada de la Facultatea de Medicină, că audiase întreg programul impus pentru a fi admis la examenele de doctorat. Luase deci un „absolutur", care mai tîrziu i-a prins totuşi bine.

După un an pleacă din nou spre București și de aici, unde se întreținea dînd ore de pian, se îndreaptă din nou spre Dumbrăvenii Botoșanilor, unde se crease un cenaclu literar și artistic, despre care scriitori ca academicianul de mai tîrziu Barbu Lăzăreanu *, Cincinat Pavelescu, au lăsat pagini de istorie literară.

La Dumbrăveni a scris Alexandru Davilla cele mai frumoase scene din „Vlaicu Vodă". Acolo s-a inspirat poetul Dimitrie Nanu, Anghel, Iosif, Chendi și alții, printre care C. Pavelescu, care descrie în articolul citat viața din casa primitoare a lui L. Ghica, unde se înjghebase un cenaclu literar și artistic de înaltă ținută, din care făcea parte și pianistul Tempea.

„În parcul de la Dumbrăveni s-a dezvelit la 14 iunie 1902 un bust al lui Eminescu (opera sculptorului Oscar Spaethe) ceea ce a dat prilej unei serbări literare nu tocmai comune", cum scria B. Lăzăreanu în articolul citat. „Cincinat Pavelescu a socotit drept cuvîntare o odă ocazională, St. O Iosif aduse un imn dedicat lui Eminescu și tălmăcit după Lucienne Bazin, din franțuzește, melodia fiind scrisă de L. Tempea (care imn s-a cîntat de corul din Dumbrăveni, împreună cu „Rugăciune" și Cantata ocazională a compozitorului bănățean **) Au fost prezenți Al. Davilla, Ion Miclescu, Rădulescu Pogoneanu, Corneliu Botez, Petrache Gădișteanu, folcloristul St. Fl. Marian, C. Berariu, Al. Morariu și Liviu Marian, ca și mulți alții.

În anii următori, Tempea l-a ajutat în diferite rînduri pe D. Gh. Kiriac la repetițiile corului, sperînd că își va putea croi o existență în Capitală. Tempea mai dădea lecții de pian și acompania cîntăreți și instrumentiști, care concertau pe atunci în București. Astfel la 7 mai 1906 el acompaniază pe cîntăreața Havriletz-Miciora și pe A. Eliade la concertul festiv al Corului Carmen dat la Ateneu. Se cîntă atunci oratoriul „Mînăstirea Argeșului" de Jacob Mureșeanu, cu orchestra Ministerului.

În anul următor, la Arad are loc o manifestare artistică, unde cele mai bune patru cîntărețe : Lucia Cosma, Veturia Triteanu, Valeria Popp și Virginia Gall, sînt acompaniate la pian de Tempea.

După cum ne informează Tiberiu Brediceanu, Tempea a fost acela care l-a îndemnat și se pare că, l-a și decis pe G. Kiriac, să întreprindă turneul Corului Carmen din 1905 în Ardeal și Banat și lui i se cuvin și o parte din laudele și cuvintele înălțătoare cu care a fost acest cor întîmpinat atunci, dincolo de Carpați. Atunci s-a inaugurat Muzeul Astrei, atunci s-a jucat piesa lui T. Flondor : Moș Ciocîrlan, atunci a fost debutul bursierilor Societății pentru fondul teatrului romîn : Zaharia Bîrsan, Aurel P. Bănuț ; atunci s-a cîntat și s-a dansat în premieră „Serată Etnografică" a maestrului T. Brediceanu.

În vara anului 1909 a acceptat învitația făcută de secretarii Astrei și de Tiberiu Brediceanu de a lua conducerea „Reuniunei Romîne de Muzică și Cîntări" din Sibiu, stabilindu-se acolo, unde fusese numit concomitent și profesor de muzică la Școala de fete a Asociațiunii. Cucerise prin talentul său, scaunul ocupat aproape 20 de ani de G. Dima, care la plecarea sa din Sibiu în 1899, lăsase acest centru cultural al Ardealului stăpîn pe o mișcare muzicală considerabilă. Dar, ce deosebire între tenacitatea lui Dima și între boemia, devenită și ea proverbială, a lui Tempea. După concerte date cu Reuniunea și unul în care a acompaniat pe soprana Lucia Cosma, Tempea s-a retras și din această funcțiune, întorcîndu-se din nou la București.

În timpul acesta umbla des prin casa părinților pianistei Aurelia Cionca. „Odată" — istorisește artista — „eram întruniți la soacra mea. Venise și Tempea. Ca de obicei, după masă Tempea se așeza la pian și cînta mai întîi melodii poporale, într-un stil, cum numai el știa. De dragul meu a cîntat o noveletă de Schumann, într-o veritabilă interpretare schumaniană, care mi-a rămas întipărită în minte, pare-că aș auzi-o chiar acum. Tempea avea o tehnică briliantă."

★

În 1916 ia parte la primul război mondial și în calitate de medic locotenent, se luptă în preajma fronturilor cu tifosul exantematic, cu mizeria lipsei de organizare a serviciilor sanitare, îngrijindu-și bolnavii prin spitalele improvizate în diferite școli sau chiar prin case particulare. În împrejurările grele ale războiului, Tempea folosea darul muzicii, pentru alinarea suferințelor soldaților răniți, amintind gestul făcut în aceleași împrejurări de G. Enescu. Cu drept cuvînt a scris mai tîrziu despre el un prieten „că-și vindeca bolnavii prin cîntece".

Tempea a fost numit după război profesor de pian la Conservatorul din Cluj, unde a funcționat pînă la moartea sa. Dar această numire sosise prea tîrziu. Corabia acestui rătăcitor ajunsese aproape naufragiată în portul liniștit al catedrei ce i se atribuise. Tempea avea cincizeci de ani, care apăsau greu pe umerii lui, multele umilințe, privațiuni, dezamăgiri îndurate în cursul unei vieți de boem rătăcitor, au lăsat urme adînci în sufletul său.

După dictatul de la Viena Liviu Tempea a luat din nou în mînă toiagul pribegiei, stabilindu-se pentru tot timpul cît a durat refugiul, la Timișoara, unde au fost adăpostite atît Academia de muzică (cum se numea atunci Conservatorul) cît și Opera Romînă din Cluj.

Simțind se pare că i se sfîrșesc zilele, Tempea a publicat în presa din Timișoara cîteva articole autobiografice, mărturisiri prețioase din trecutul său atît de puțin cunoscut, din care izbucnesc nu numai sentimentele lui devotate pentru progresul și ridicarea nivelului cultural al poporului nostru, dar și adînca lui mîhnire și condamnarea categorică a stărilor sociale din trecut.

În primăvara anului 1946, în urma unui accident, a încetat din viață la Cluj.

El a lăsat în urmă cele cîteva lucrări, puține la număr, și mai ales ecoul cald al contribuției modeste dar pasionate la dezvoltarea creației și școlii muzicale romînești.

AUREL MILLEA

*) *Barbu Lăzăreanu :* Leon Ghica-Dumbrăveni : articol publicat în ziarul „Știrea" din Botoșani, an. I nr. 24 la 8.VI.1929 și reprodus în „Dimineața" și „Adevărul" și Cincinat Pavelescu : Leon Ghica-Dumbrăveni „Universul literar" iunie 1929.

**) Calendarul „Minerva" 1903. p. 71.

Baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea

„Cîndva, de mult, la marginea unui cătun bănățean de la poalele munților, într-o căsuță cu mușcate la fereastră, trăia bătrîna Brîndușa, împreună cu frumoasa ei nepoată, Floarea. Într-o bună zi, cînd razele soarelui scăldau poienile, brazii și munții, Floarea ieși din casă și..." iată că pătrundem prin slovele libretului scris de Oleg Danovski și Gelu Matei, în miezul unei mici istorii de dragoste, comică, posibilă, și cu o morală imediată.

O fată frumoasă iubește și este iubită de un cioban sărac. Dar în calea fericirii lor se strecoară o umbră : cîrciumarul satului, bogat și urît, petitor refuzat, se încăpățînează în dragostea lui neîmpărtășită. Cu ajutorul făcătoarei de farmece, Solomia, el se înțolește cu straie de priculici, și încearcă să-și răpească iubita ; ciobanul știe însă cine e arătarea cu fălci de lemn și cămașă roșie din pînză de tort, și îl demască, strivindu-l într-o bătaie spectaculoasă, spre indignarea și hazul întregului sat, adunat să vadă isprava.

Pretextul acesta de libret, reluat după o versiune mai veche, e limpede, închegat dramatic, și slujește muzicii inspirate a compozitorului Zeno Vancea, autorul acestui balet, compus în anul 1932.

Baletul „Priculiciul" are rădăcini foarte vechi în fantezia compozitorului, hrănit din copilărie cu basmele populare bănățene în care întîlnise, pe lîngă nenumărate personaje luminoase și tonice, o serie de creații fantastice ale imaginației populare.

„...Povestirile legate de „priculici", — mărturisește compozitorul —, povestiri care mi-au inspirat acțiunea libretului, au constituit pentru mine o puternică tentație de a ridiculiza superstițiile care existau odinioară în popor, și de a biciui în același timp atitudinea bogătașilor satului, care se foloseau cu orice prilej de avantajele situației lor, pentru a întreține și exploata naivitatea oamenilor simpli..."

Într-adevăr, superstițiile ies vestejite și bogătașii înfierați, după această glumă rustică, în care triumfă bunul simț și sentimentele curate, și în care dansul, muzica și pictura scenică, se îngemănează armonios și iscusit.

Muzica baletului „Priculiciul" ne este cunoscută mai de mult, din concertele publice, în care sub forma de suită, a fost dirijată cu mult succes de o serie de maeștri ai baghetei românești : Rogalski, Perlea, Bugeanu, Mircea Popa ș.a. Premiera scenică a baletului datează din anul 1942. Prima redactare muzicală cu mult mai amplă a suferit, în montarea de față, unele amputări, neștirbindu-i caracterul și forța, i-au ajutat să cîștige în conciziune și claritate.

Avînturile unei tinereți încrezătoare în puterile nesecate ale artei noastre populare (avînturi ce nu s-au desmințit nici după 30 de ani), se întrevăd pretutindeni în partitura baletului : nici un amestec al speculației sau artificiosului. Melodiile de inspirație proprie au totuși mireasma, cursivitatea și limpezimea creației folclorice. Ritmurile viguroase antrenează dansuri pline de exuberanță. Nu e loc aci pentru pantomimă sau descripție inutilă. Muzica se dezvoltă pe aria rîsului sănătos : pornind de la voie bună și jovialitate, și ajungînd pînă la bufoneria comediei dell'arte, parcurge toate treptele comicului. Pe ici pe colo, mici pete de lirism și duioșie (de altfel, neluate în seamă de coregraf), întîlnim în dansul doi al ciobanului Pătru și al frumoasei Floarea, sau în dansul fetelor, de la începutul tabloului al III-lea.

Puterea de sugestie a muzicii, al cărei colorit orchestral trebuie subliniat cu tot dinadinsul, a fost înțeleasă și inteligent realizată în mișcare, de către Oleg Danovski : dansul ursului, greoi și grotesc, dansul priculiciului, puțin cam schematic dar nu lipsit de sugestie, „bătaia ursului cu priculiciul", dansul fetelor sînt cîteva numere, în care maestrul de balet a dovedit studiul atent al partiturii și o bogată fantezie în compoziție.

Am avea de obiectat, totuși, regiei, excesul de element buf.

În afara dansurilor de ansamblu din tabloul III, (dansul fetelor şi apoi cel al flăcăilor), atît tabloul I cît şi tabloul II se desfăşoară sub zodia burlescului cu orice preţ.

Nu avem nimic de obiectat compoziţiei generale a baletului, care se menţine într-un galop vertiginos de situaţii vesele, ridicole, tragi-comice, neuitîndu-se nici unul dintre aspectele posibile ale rîsului. Totuşi, există în partitură un duet de dragoste, a cărui muzică, de un lirism discret este dublată de un dans caricatural, în care cei doi eroi, mişcîndu-se în stilul *păpuşilor mecanice*, (amintind de „Ţăndărică la bîlci" al Verei Proca), se hîrjonesc, alunecă în iarbă, se ridică apoi cap în cap, cad iar cu picioarele în sus, şi aşa mai departe.

Lirismul are trepte şi modalităţi. Şi desigur că nu cere nimeni aici, o picătură de parfum de trandafir. Dar în cadrul unui dans liric, oricît de optimist, oricît de vesel, există situaţii şi mişcări bufe, care trebuiesc evitate.

Dacă toţi eroii, absolut toţi, sînt ridiculi şi rizibili, fabula „Priculiciului" îşi pierde din eficacitatea moralei. Eroii pozitivi, cei care merită şi îşi cîştigă pînă la urmă cu greu fericirea, trebuiesc luaţi în serios. Deci scoşi din circuitul burlescului absolut.

În rest, Oleg Danovski, în calitate de coregraf, a reuşit o formulă interesantă de stilizare a pasului popular, iar în calitate de regizor, strunind diversele compartimente ale spectacolului, a obţinut un tot plin de vervă şi de culoare.

Se cuvine să subliniem şi creaţia pictorului scenograf R. Laub, în costumele de o fină policromie, şi în decorul simplificat, aerat, cu luminoase şi îndepărtate creste de munţi la orizont, cu o căsuţă aievea, străjuită de boschete decupate, urmărind motivele scoarţelor populare. Interpretarea baletului ni s-a părut, în linii mari, excelentă.

Valentina Massini, deşi pe alocuri victima stilului burlesc şarjat de care vorbeam mai sus, a creat rolul principal feminin, cu o mare volubilitate, dîndu-ne încă o dată măsura talentului ei robust, cu multiple feţe.

Gelu Barbu, în rolul ciobanului, schiţează un tip de ţăran bun, puternic, stăpînul crestelor bătute de vînturi şi al soartei sale, pentru care ştie să lupte. Forţa telurică a gestului său, e comunicativă şi convingătoare.

Creaţii demne de amintit, au mai avut Bojidar Petrov, în rolul cîrciumarului, respectiv al „priculiciului", dublîndu-şi vechiul său stil de virtuos echilibrist, cu o compoziţie matură, încununată de aplauzele sălii, şi Clara Volini, în rolul vrăjitoarei, rol de caracter cu destule greutăţi, pe care l-a rezolvat cu o mare siguranţă. De asemenea, Suzana Rumler, în rolul mătuşii Brîndușa, plină de umor în gesticulaţia ei de personaj dintr-un film de desene animate, şi Eugen Mărcui, într-un rol din păcate prea episodic, al ursarului Danciu.

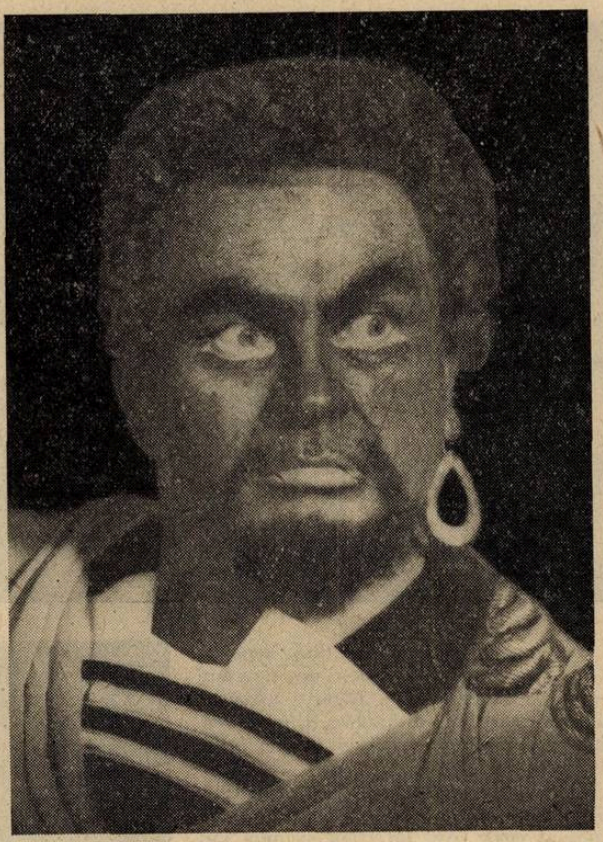
Sînt de consemnat şi entuziastele conduceri muzicale, aparţinînd lui Mihail Brediceanu, în ultima vreme animat de o constantă preocupare a promovării repertoriului romînesc, şi tînărului Constantin Petrovici, al cărui debut se leagă de un real succes al primei noastre scene de Operă şi Balet.

MARIANA DUMITRESCU

Un sfert de veac în slujba scenei lirice

Cu prilejul aniversării a 25 de ani de activitate artistică a tenorului *Ionel Tudoran*, Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R. a organizat la 11 ianuarie 1960 un spectacol festiv cu drama lirică *Othello* de *Verdi* în care sărbătoritul a interpretat rolul titular.

Tenorul Ionel Tudoran s-a născut la Bărăştii de Vede, regiunea Piteşti, la 24 iunie 1913 în sînul unei familii de ţărani muncitori. După absolvirea liceului din Slatina urmează cursurile Conservatorului din Iaşi avînd ca profesori pe V. Rabega, Al. Zirra, Antonin Ciolan, Denise Rudeanu



În Othello la T.O.B.

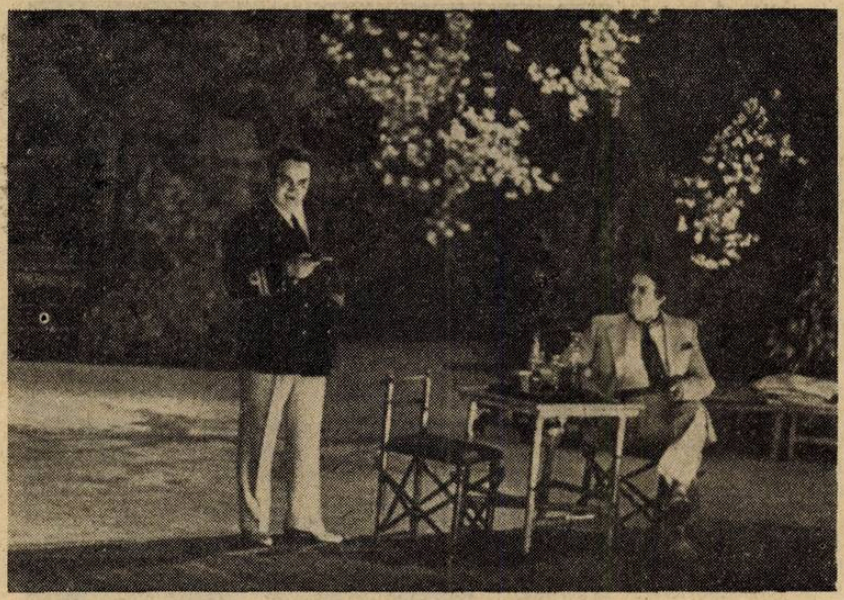
şi Agatha Bîrsescu. Fiind încă student debutează pe scena Teatrului Naţional din Iaşi în opereta *Vagabonzii de Ziehrer*, obţinînd un succes deosebit. A urmat o serie de peste 30 spectacole cu aceeaşi operetă, într-o singură stagiune. Consacrarea definitivă i-o aduce, pe aceeaşi şcenă, opera comică *Voievodul Ţiganilor* de *Johann Strauss*. Succesul este aşa de răsunător încît Opera din Cluj îl invită să cînte un spectacol de probă după care a fost angajat ca solist. Pe scena lirică clujană, îmbrăţişat cu căldură de public, Ionel Tudoran creează ani de-a rîndul rol după rol, pînă în 1948 cînd este transferat la Opera din Bucureşti. Aici, datorită muncii perseverente de îmbogăţirea repertoriului şi a mijloacelor de expresie vocală şi scenică ascensiunea sa este continuă, culminînd în spectacolul festiv cu *Othello*, asupra căruia vom stărui mai jos.

Ceea ce caracterizează personalitatea artistului Ionel Tudoran este vocea sa puternică de tenor spinto, cu inflexiuni dramatice şi lirice de o aleasă calitate, cu un timbru argintiu, egală şi omogenă în toată extensiunea, ca şi adînca înţelegere a personajelor întruchipate pe care le prezintă în chip realist, convingător.

Operele în care a obţinut cele mai reuşite creaţii au fost *Othello, Carmen* şi *Turandot*.

Vorbind, cu prilejul spectacolului festiv, artistul poporului Petre Ştefănescu-Goangă a spus : „*Glasul acesta, glasul lui Ionel Tudoran, afirm fără nici un fel de reticenţă, este unul dintre cele mai frumoase, ivite pe plaiurile romîneşti,*" iar mai apoi : „*Nu mă sfiesc a spune că, în criza aproape generală de tenori, pe care o parcurge epoca de azi, vocea lui Ionel Tudoran poate constitui mîndria oricărei scene din lume.*"

Aducînd omagiul tinerei generaţii, tenorul Valentin Teodorian a adăugat : „*Noi toţi tinerii v-am urmărit aproape în fiecare spectacol şi am venit mereu să învăţăm din arta dumneavoastră, ascultînd timbrul argintiu de o inegalabilă calitate*"...



Scenă din Cio Cio San la Opera din Leningrad

In numele Operei din Cluj tenorul Gh. Znamirovski a adus un vibrant salut iar cîntăreţul Al. Alger a asigurat pe sărbătorit de dragostea şi preţuirea membrilor fondatori ai Operei din Bucureşti.

În ovaţiile entuziaste ale publicului a răspuns tenorul Ionel Tudoran mulţumind celor care au făcut să aibă loc această festivitate.

★

Datorită însuşirilor multiple ale vocii sale Ionel Tudoran posedă un repertoriu variat de operetă, iar în cel de operă a atacat aproape întreaga gamă a rolurilor de tenor liric pînă la dramatic inclusiv. Vom menţiona din cele aproape 40 de roluri însuşite, pe cele în care cîntăreţul a obţinut succese mai deosebite : *Voievodul Ţiganilor* de *Strauss*, *Liliacul* de *Strauss*, *Cavaleria rusticană* de *Leoncavallo*, *Martha* de *Flotow*, *Manon* de *Massenet*, *Faust* de *Gounod*, *Carmen* de *Bizet*, *Samson şi Dalila* de *Saint Saëns*, *Mireasa vîndută* de *Smetana*, *Boris Godunov* de *Musorgski*, *Traviata* şi *Othello* de *Verdi*, *Răpirea din Serai* de *Mozart*, *Tosca*, *Boema*, *Cio-Cio-San* şi *Turandot* de *Pucini* iar din lucrările romîneşti : *La seceriş* şi *Şezătoare* de *Tiberiu Brediceanu*, *Fata de la Cozia* de *Emil Monţia*, *Făt Frumos* de *Herman Klee* şi *Oedip* de *George Enescu*.

Începînd din anul 1949 Ionel Tudoran a dus o intensă muncă de popularizare a artei interpretative romîneşti peste hotarele ţării, întreprinzînd turnee în R. P. Bulgaria, R. Cehoslovacă (unde a făcut şi imprimări pe discuri, care se bucură de o bună apreciere) R.D. Germană, R.P. Polonă, Uniunea Sovietică şi R.P.F. Jugoslavia. Un număr impresionant de ziare reliefează vocea cuceritoare şi via tărie a rolurilor interpretate de tenorul romîn.

Adăugăm că Ionel Tudoran ca profesor de canto la Teatrul de Stat de Operetă îşi împărtăşeşte cunoştinţele sale profesionale şi experienţa sa bogată generaţiei de tineri cîntăreţi.

Deosebitele sale merite i-au adus titlul de artist emerit.

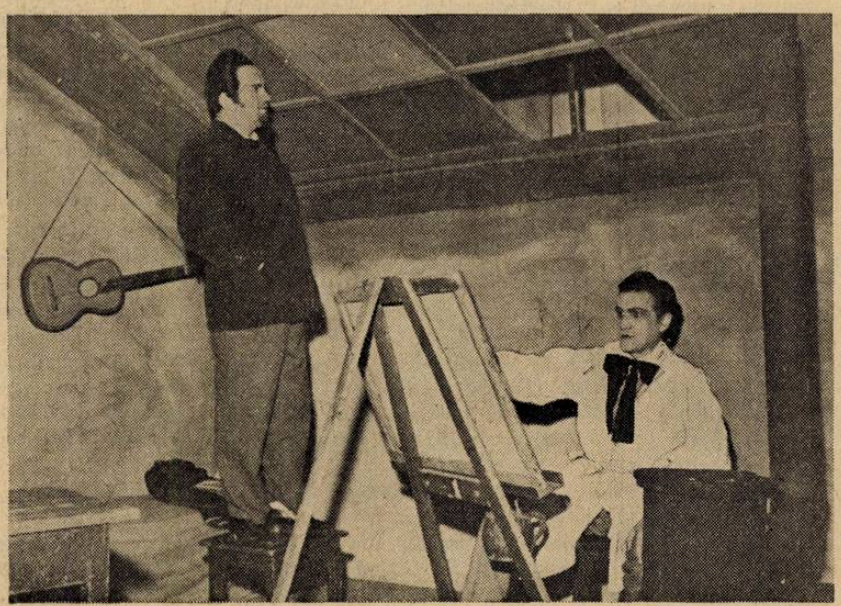
★

În ceea ce priveşte spectacolul festiv, nu putea fi o alegere mai potrivită decît *Othello*, valoroasa operă a lui *Verdi*, al cărui rol titular constituie pentru tenori o probă completă de maturitate şi rezistenţă. De la primul recitativ intonat pe acute, cu strălucire metalică — *„După arme a învins uraganul“* — tenorul Ionel Tudoran a cucerit admiraţia publicului. El a ştiut să dozeze eforturile cu multă inteligenţă şi cu o tehnică vocală, pe parcursul celor trei acte, în care se cer mlădieri lirice şi nuanţe de pianissimo în registrul înalt (duetul de dragoste din actul I), accente dramatice şi voce pregnantă (duetul din finalul actului al II-lea) şi inflexiuni de un dramatism sfîşietor (scena finală a morţii pe care a interpretat-o cu adevărată măiestrie).

Spectacolul festiv cu *Othello* a fost primit de public cu căldura cu care iubitorii de operă ştiu să răsplătească strădaniile slujitorilor artei lirice, fiind, pentru sărbătorit, o încununare bine meritată a activităţii sale artistice de 25 de ani.

AL. A. C.

In Don Jose din Carmen de Bizet pe scena operei din Dresda



Moment din Boema de Puccini la Liubliana (R.P.F. Iugoslavia)

OASPEȚI :

Josef Suk

Cunoscut mai mult ca membru al Trioului ce-i poartă numele, Josef Suk a cîntat în luna ianuarie la Ateneu, ca solist al Filarmonicii de Stat „George Enescu", cînd a interpretat concertul pentru vioară și orchestră de Dvorak. Tonul său cald, vibrato-ul expresiv ca și evidenta-i muzicalitate au convenit unei lucrări care, fără să se afle la nivelul celebrului Concert de violoncel al aceluiași compozitor, ar trebui să tenteze în mai mare măsură pe violoniști, mai ales datorită calității ideilor sale muzicale.

Mai puțin înclinat către virtuozitate solistică, poate și datorită lipsei unei puternice intensități sonore, Suk este în schimb un muzician a cărei îndelungată experiență în domeniul muzicii de cameră i-a dăruit cultura și rafinamentul necesare pentru a aborda cu succes pagini dintre cele mai profunde ale literaturii violonistice, cum ar fi sarabanda din Sonata în sol minor de Bach, oferită în bis. Cîntînd extrem de curat și clar, violonistul ceh a impresionat prin seriozitatea cu care s-a apropiat de fiecare amănunt al părții sale solistice — armonios încadrată în contextul orchestral — acesta din urmă realizat cu discreție și muzicalitate de orchestra Filarmonicii sub conducerea lui Mircea Basarab.

Prezentată în primă audiție, lucrarea „In memoriam" de Alexandru Pașcanu este o scurtă elegie, pătrunsă de suflu umanist. Nu e vorba de o lungă desfășurare dramatică, ci de o lucrare miniaturală, ce-și propune să redea, într-o formă concentrată, sentimentul de revoltă față de ororile războiului. Conținutul lucrării se degajă din atmosfera sumbră a războiului, ce crește în intensitate pentru a reveni la sonoritățile abia șoptite ale începutului. Ideea suferințelor aduse de războaie aduce nemijlocit în mintea auditoriului, prin contrast, pe aceea a păcii ; am spune că lucrarea e mai degrabă un apel pentru pace, inspirat de încordarea pe care o produce ideea războiului. Respirația scurtă a lucrării nu i-a permis autorului să-și desfășoare prea amplu arta sa, totuși piesa „In memoriam" ne relevă un muzician stăpîn pe meșteșugul componistic, îndeosebi pe mijloacele orchestrale.

Încheind concertul, Simfonia 7-a de Beethoven a prilejuit orchestrei reeditarea unui vechi succes al ei. Din păcate, elanul avîntat, tineresc, alegerea bună a tempilor și în general respectarea unei juste intenții interpretative au fost în parte stînjenite atît de neglijarea amănuntelor care nu se opun ci ajută la realizarea „liniei mari", cît și de o instabilitate ritmică — trăsături observate de altfel și în interpretarea celui de-al III-lea Concert brandenburgic de Bach.

M. L.

Soliștii din Zagreb

În sala Ateneului Romîn a avut loc în zilele de 5—6 ianuarie a.c. două seri muzicale susținute de formația iugoslavă de muzică de cameră, conduse de violoncelistul Antonio Janigro.

Ansamblul, format din 12 instrumentiști (7 viori, 2 viole, 2 violoncele și 1 contrabas) a interpretat un program în care compozitorii veacului al 18-lea preponderau : *Vivaldi :* simfonia în do major, concertul pentru violoncel și orchestră de coarde — solist Antonio Janigro, concertul pentru vioară și orchestră în mi major — solistă Jelka Stanic ; *Corelli :* Sarabandă, Gică, Badinerie ; *Couperin :* Piese de concert pentru violoncel și orchestră de coarde — solist Antonio Janigro ; *Boccherini :* concert pentru violoncel și orchestră în si bemol major — solist Antonio Janigro ; *Haydn :* Concert pentru vioară și orchestră în do major : solistă Jelka Stanik ; *Mozart :* Divertisment în re și fa major.

Din muzica contemporană ansamblul a interpretat Simfonia simplă op. 4 de *Britten* și Scherzo și Improviza — de concert de compozitorii iugoslavi : Lhotka și Kelemen.

De obicei, o incursiune de trei secole de muzică ridică dificilele și discutabilele discuții de stăpînire a unor stiluri atît de diverse. Pentru Antonio Janigro, problema s-a arătat mult mai simplă : totul redus la contemporaneitate, la prezent, la emoția actuală, nu la cercetări istoriografice. Căci adevărata autenticitate stilistică este autenticitatea artistică.

Pe omogenitatea materială meșteșugărească — aceleași degetații, arcușuri, ba chiar porțiuni de arcuș, fel de vibrato de frazare etc. — dirijorul a putut lesnicios să imprime omogenitatea psihică, determinanta valorică a unei interpretări muzicale.

Faptul că întreaga formație este alcătuită numai din corzi este deosebit de semnificativ. Omogenitatea de timbru pe care o au corzile frecate cu arcuș — cuprinzînd un registru de cca 7 octave — crea la propriu, pentru întreg ansamblul, senzația unui singur instrument, în care deci nu atît modificările de timbru, cît mai ales cele de dinamică generează expresivitate. Iar muzica se sprijină pe arta nuanțelor mai mult decît pe haina timbrelor.

★

În dirijarea acestui ansamblu Janigro continuă deci acțiunea sa interpretativă pe un instrument de coarde mai amplu. De obicei marii interpreți sînt atît de sudați cu instrumentul prin care se exprimă, încît nici nu-i concepi la alt instrument, fiind parcă reprezentanții tipici ai uneltei lor. Antonio Janigro a depășit acest stadiu, trecînd în muzica însăși, dezbrăcată de caracteristicile instrumentelor mijlocitoare. Așa se explică nevoia organică pe care marele artist a simțit-o ca, fără a-și abandona violoncelul, să se îndrepte și spre șefia de orchestră, concretizînd prin aceasta impresia noastră că Antonio Janigro ar fi fost tot atît de remarcabil la oricare alt instrument. Bagheta și arcușul lui Janigro nu se concurează ci se succed completîndu-se reciproc, pentru dezvăluirea și desăvîrșirea aceleiași personalități. De obicei artiștii se caracterizează prin linia sintetică a interpretărilor ori prin perfecțiunea realizării amănuntului, muncă de filigran, de bijutier. Antonio Janigro ne-a încîntat prin coerența logică atît a interpretărilor sale solistice și dirijorale cît și prin admirabila realizare meșteșugărească a amănuntului.

În special în „Badinerie" de Corelli și mișcarea Pizzicato de Britten, s-a atins însăși imaginea interioară a interpretării acestor piese, prin calitatea sunetului, acuratețea tehnicii, promptitudinea ritmică, sincronismul ansamblului, măiestria dozărilor care au creat un relief impresionant.

Entuziasmul care însuflețea întreaga formație, cît și calitățile de sobrietate și precizie ale violonistei Jelka Stanic, membră și solistă a ansamblului, păreau atît resfrîngerea personalității lui Janigro asupra fiecăruia cît și a acestora asupra lui. Prin aceasta Antonio Janigro ne-a dovedit că nu e numai șeful ci însuși sufletul ansamblului său.

Concertele oferite de „soliștii din Zagreb" au constituit seri de adevărată artă.

DRAGOȘ TĂNĂSESCU

Tauno Hannikainen

Șef de orchestră cu o experiență bogată, acumulată de-a lungul unei cariere dirijorale de aproape patru decenii, dirijorul Tauno Hannikainen a revenit, după mai mulți ani, în mijlocul nostru, conducînd în cursul lunii ianuarie, la Ateneu, orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Este de relevat, pe primul plan, chipul în care a prezentat poemul simfonic „Finlanda" de Sibelius. Fără să neglijeze caracterul mai mult sau mai puțin descriptiv al muzicii evocatoare a „țării celor o mie de lacuri" și a negurilor nordului, diri-

jorul a pus accentul cel mai puternic, pe elementele de ordin eroic și dramatic din lucrare. Înfățișat în tonuri tari, viguroase, poemul ne-a evocat mai mult decît acel peisaj plumburiu, frămîntarea și lupta, viața poporului finlandez.

Realizarea „de vîrf" a serii a constituit-o interpretarea Concertului grosso nr. 10, în re minor, de Haendel, cînd polifonia redată cu claritate, nuanțele dinamice vii și transparența sonorităților au concurat la exprimarea convingătoare a bogatului conținut al lucrării. Mai puțin convingătoare a fost interpretarea simfoniei „Jupiter" de Mozart. Monumentalitatea ei impresionantă nu excludea cizelarea cît mai fină a detaliilor. Execuția a fost fără îndoială corectă, dar o mai accentuată șlefuire a sonorităților ar fi fost de natură să genereze și acea atmosferă glorioasă, acel eroism vesel pe care îl degajă ultima simfonie mozartiană. Poate că o notă în plus de spiritualitate și umor ar fi redat cu și mai mult relief sensul poemului Tilleulenspiegel de Richard Strauss. În schimb, Rapsodiei I-a de George Enescu dirijorul finlandez i-a dat o interpretare foarte... românească, dacă îi putem spune astfel, cu respectarea pe de-a întregul a tempilor și stilului popular specific, ceea ce i-a atras, cu ușurință, ovațiile entuziaste ale ascultătorilor.

Un cuvînt și despre programul de sală, care a apărut reînnoit atît în ceea ce privește conținutul (succint, bine documentat și fără prețiozități tehniciste) cît și ca formă (îngrijită, cu portretele muzicienilor etc.). Pe viitor se cere însă acordată mai multă grijă paginei de program propriu zis. Căci iată, înșirarea neuzitată a celor trei secțiuni allegro din finalul Concertului de Haendel a provocat confuzie. Ascultătorii, derutați, nu au mai aplaudat la sfîrșitul lucrării, așteptînd probabil să audă allegro-urile specificate în program. A fost un moment nu numai de nedumerire pentru lumea din sală dar și pentru spectatorii și auditorii de la televizoare.

J.—V. P.

Muzica corală veche

Publicul larg a așteptat cu deosebit interes concertul corului Filarmonicii de Stat „George Enescu" din 22 ianuarie, al cărui program a cuprins îndeobște piese corale ale celor mai reprezentativi maeștri ai polifoniei vocale a secolului XVI.

Colectivul corului (dirijor D. D. Botez, dirijor adjunct V. Pîntea), își îndeplinește o datorie de seamă prezentînd concerte cu program exclusiv de muzică veche, împărtășind astfel unui auditoriu din ce în ce mai larg lucrări corale preclasice. În viața noastră muzicală, asemenea manifestări sînt bine venite, mai ales cînd, pe lîngă lucrări mai des executate, sînt unele care se aud pentru prima oară pe podiumul Ateneului (de astă dată peste jumătate din program).

În desfășurarea muncii de educație muzicală a maselor, muzica polifonică ocupă un loc deosebit, atît prin faptul că actualizează o epocă importantă din dezvoltarea muzicii, cît mai ales prin acela că obișnuiește auzul ascultătorului cu îmbinarea, suprapunerea mai multor voci melodice. Familiarizat cu cîntarea monodică și armonică, publicul trebuie să rețină însă și frumusețea, bogăția de idei a scriiturii polifonice, avînd în vedere că melodia populară românească poate fi tratată cu cea mai înaltă potențare expresivă în stilul polifonic, mai propriu structurii sale melodico-modale decît cel omofon.

Găsim bine venită ideea de a include în program și melodii populare contemporane marilor polifoniști. Acestea, prelucrate în stilul corespunzător, prin simplitatea și puritatea melodiei, prin tematica realistă, proprie și compozițiilor culte, dovedesc influența practicii muzicale populare în creația marilor compozitori din secolul de aur al polifoniei vocale.

Marea majoritate a corurilor prezentate a fost constituită din madrigale, forma de predilecție a muzicii polifonice laice a vremii.

Programul a cuprins, printre altele, piese de Luca Marenzio, Clément Jannequin, Claude le Jeune, Orlando di Lasso, Palestrina, Monteverdi, pînă la Purcell și Bach. Exceptînd lucrările ultimilor doi compozitori citați, celelalte au fost scrise în epoca în care conceptul armonic nu era cristalizat, relații armonice funcționale în sensul actual neexistînd decît embrionar, la cadențe. Vocile, fie că provin din contrapunctare simplă, fie că provin din imitațiile impuse de tehnica madrigalului, au individualitate melodică, fapt care cere din partea dirijorului și a corului o înțelegere deosebită a stilului și a lucrării luate ca întreg. În interpretarea programului s-a vădit această înțelegere la un nivel perceptibil ascultătorilor, întîlnirile de voci care generau acorduri de o sonoritate deosebită au fost expresiv evidențiate. Salutăm interpretarea unui număr mare de coruri cu text în limba română, care, cu toată dificultatea izvorîtă din numeroase suprapuneri și intrări ale vocilor, a fost inteligibil.

Corul a sunat omogen, vocile au fost bine impostate, s-au realizat sonorități variat colorate, contraste bine motivate psihologic. Majoritatea lucrărilor au fost à capella, cele cîteva care au făcut excepție s-au bucurat de acompaniamentul pianistului Iosef Prunner. Soprana Mariana Constantinescu a interpretat cu căldură și umor discret partea solistică a cîntecului popular din sec. XVII „Margot strugurei culege" prelucrat de Julien Tiersot.

D. D. Botez a condus cu siguranță și competență artistică un program dificil, unitar în stil și variat în nuanțe, intensitate, culoare și agogică. Dintre cele mai reușite interpretări putem cita „Privighetoarea" — cîntec de joc din sec. XVI prelucrat de Günter Raphael —, „Ciocîrlia" — madrigal de Purcell —, „Clopotele" — lucrare onomatopeică de Ludwig Senfl — și „Ecoul" de Orlando di Lasso (oferit ca supliment). Cîteva mici scăpări spre sfîrșitul concertului datorate oboselii și neatenției, nu coboară nivelul bunei interpretări care a dominat întregul program.

Auditoriul (în mare parte tineret) a participat viu la desfășurarea programului răsplătind cu aplauze dirijorul și corul. Dat fiind că foarte mulți spectatori veneau pentru prima oară la un concert de acest gen, ar fi fost bine dacă în locul programului-cuprins ar fi existat un program de sală care să prezinte date asupra polifoniștilor, lămuriri asupra genurilor vocale practicate în epoca respectivă, precum și locul pe care aceasta îl ocupă în istoria muzicii.

PETRE CODREANU

Tineri interpreți

Ultimul concert din luna ianuarie al orchestrei simfonice a Cinematografiei dirijat de Mircea Cristescu a stîrnit în rîndurile auditorilor bucureșteni interes prin programul său și calitatea interpreților (*Concertul nr. 2 op. 86* în mi bemol major, pentru corn și orchestră de Richard Strauss — solist Paul Staicu, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, *Amorul Vrăjitor* de Manuel de Falla și *Capriciul spaniol* de N. Rimski-Korsakov).

Paul Staicu este unul din multele exemple edificatoare de tineri muzicieni ridicați în condițiile noi create de regimul democrat popular. Născut la 7 iunie 1937 la București dintr-o familie modestă de militari, Paul Staicu a intrat la vîrsta de 11 ani în Școala militară de muzică, aspirînd la un post de instrumentist de fanfară. Talentul său a ieșit însă repede la iveală și profesorul de corn Petre Nițulescu, l-a adus în anul 1950 la Școala de muzică nr. 1. Paul Staicu a fost îmbrățișat cu căldură de ceilalți profesori și ajutat de catedra de suflători, apoi a fost primit în formația de muzică de cameră „George Enescu". Alături de acest cvintet a debutat în anul 1954, fiind promovat apoi ca solist al orchestrei Radiodifuziunii Române. Două premii naționale (1953, 1955) la concursul tinerilor soliști și unul internațional (1955) au atras puternic atenția asupra talentului său deosebit. Prin grija statului a devenit elevul profesorului Kubat la Academia de Arte din Praga.

În capitala Cehoslovaciei i s-au deschis noi orizonturi tînărului cornist. Muzica intensă din bătrînul oraș de pe

Paul Staicu

malurile Vîltavei, atenţia profesorilor din Conservator, prezenţa în formaţiile de cameră ale şcolii, concertele cu orchestra simfonică a oraşului Praga, cu orchestra Academiei, cu formaţia simfonică din Ostrava, i-au dat lui Paul Staicu siguranţa drumului său artistic, experienţa scenică, încrederea în forţele sale. La Praga şi-a făurit un repertoriu relativ larg (Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, George Oustov, H. Cretien, Rheinberger, Glier, Richard Strauss) pe care, completat cu unele lucrări originale primite din ţară (Dinu Lipatti, V. S. Jianu, Gh. Păunescu, Th. Lupu etc.), a început să-l studieze.

Chipul în care a interpretat *Concertul nr. 2 pentru corn şi orchestră* de Richard Strauss ne-a entuziasmat în primul rînd datorită maturităţii de gîndire şi apoi siguranţei tehnice. Sunetul său de calitate este fără duritaţi, rotund, catifelat, pătrunzător, de o puritate remarcabilă. Tema sprinţară a finalului *(Allegro molto)* a fost redată cu umor. Fraza muzicală a lui Paul Staicu impune printr-o bogăţie de nuanţe, de expresivitate atrăgătoare. Ne putem totuşi exprima o rezervă asupra felului cum a interpretat lucrarea lui Richard Strauss, şi care provine dintr-un anumit manierism căutat, forţat, de a supraîncărca pasajele cu o multitudine de nuanţe. Trebuie avut în vedere că *piano* înseamnă totuşi o nuanţă care trebuie să se audă peste orchestră, că nu trebuie estompată pînă la a o face imperceptibilă. De asemenea o libertate mai mare în mişcarea *Andantelui* ar depăşi tiparul prea rigid, am zice voit clasic, al concertului. Altfel interpretarea apare cam şcolărească.

Restul programului a găsit în orchestra simfonică a Cinematografiei un bun tălmăcitor, care se impune de la o zi la alta, printre cele mai bune formaţii ale ţării. Elena Cernei a realizat — prin impostaţia vocală caracteristică stilului spaniol — în *Amorul vrăjitor* un succes care o situează printre interpretele de frunte ale muzicii moderne, bazate pe folclor.

Promovarea tinerelor talente de către orchestra simfonică a Cinematografiei a devenit un punct de onoare al formaţiei şi reîntîlnirea cu Paul Staicu a adăugat o notă în plus acestei consecvente şi valoroase iniţiative artistice care merită să fie urmărită de toate ansamblurile noastre în viitor. Dirijorul Mircea Cristescu a condus cu competinţă şi sensibilitate.

V. COSMA

Cronică timişoreană

Preocuparea pentru îmbogăţirea repertoriului stă în centrul atenţiei Filarmonicii timişorene „Banatul".

Orchestra, deşi obişnuită îndeosebi cu principiile de tălmăcire ale muzicii clasice şi romantice, îşi lărgeşte pe zi ce trece posibilităţile interpretative, prin abordarea creaţiilor moderne şi contemporane. *Rapsodia spaniolă* de Ravel, *Nopţi în grădinile Spaniei* de De Falla şi *Tocata* pentru pian şi orchestră de Respighi au dobîndit la concertul dirijat de Mircea Popa şi datorită paletei bogate şi vigurosului temperament al Silviei Şerbescu, o tălmăcire convingătoare.

S-a impus atenţiei ascultătorilor apariţia violonistului Tadeusz Wronski (R. P. Polonă), în Concertul pentru vioară în sol major de Mozart (19 decembrie). Abordînd cunoscuta piesă concertistică a lui Mozart într-o manieră ce rămîne într-o anumită măsură discutabilă tendinţei persistente spre intim şi unui ton miniatural, a realizat totuşi minunatul echilibru între graţie şi robusteţe, între lirismul şi exuberanţa muzicii lui Mozart. Frazarea impecabilă şi inteligenta conducere a discursului muzical fac din Tadeuz Wronski un stilist de primul rang, pentru a nu mai pomeni de faptul că sunetul mic la Mozart a cedat locul unui cu totul alt sunet, adînc, măreţ, într-un tradiţional Bach oferit ca bis. Dirijoarea Florica Dimitriu l-a acompaniat cu sensibilitate, cu un simţ de adaptare. Şi dacă în interpretarea sa Simfonia II-a de Brahms a dovedit muzicalitate şi buna stăpînire a partiturii, nu acelaşi lucru ni l-a arătat în Concertul pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu, care nu a atins acel moment al realizării, în care expresia sa individuală, atît de caracteristică, să ajungă la înţelegerea ascultătorului.

În programele filarmonicii timişorene muzica românească ocupă astăzi un loc important. Cele două concerte (unul simfonic şi unul coral) închinate aniversării Republicii Populare Romîne, alcătuite în întregime din lucrări româneşti, au apărut ca un eveniment deosebit în viaţa artistică a oraşului. Ne-am bucurat la aceste concerte de participarea unui public tînăr, cald care s-a apropiat de creaţia românească cu vădit interes.

Concertul simfonic din 26 decembrie, condus de Mircea Popa, a cuprins exclusiv piese în primă audiţie pentru publicul timişorean. Creaţia dintre cele două războaie a fost reprezentată prin suita din baletul „La piaţă" de Mihail Jora şi Suita III-a „Sătească" de George Enescu, al căror sens programatic a fost redat convingător. Celelalte două lucrări au fost Concertul pentru vioară de Alfred Mendelsohn şi cantata „Mierla lui Ilie Pintilie" de Anatol Vieru, — o evocare epico-dramatică a trecutului de luptă al comuniştilor în ilegalitate.

Orchestra s-a dovedit o dată mai mult la înălţimea aprecierii de care se bucură în rîndurile iubitorilor de muzică din întreaga ţară. Violonistul Virgil Pop a redat concertul de vioară cu sensibilitate, cu o dinamică echilibrată şi cu brio instrumental. Mira Popescu, solistă a Operei de Stat din Timişoara, care a deţinut în acelaşi concert solo-ul de alto al cantatei „Mierla lui Ilie Pintilie", posedă o voce generoasă şi pătrunzătoare, exagerînd însă pe alocuri expresia dramatică, subliniind-o chiar şi acolo unde textul nu o reclamă.

Pe lîngă susţinerea părţii vocale a cantatei, corul Filarmonicii de Stat *Banatul* a prezentat a doua zi un concert *a cappella*, sub conducerea dirijorilor Mircea Hoinic şi Ion Romînu. Programul, alcătuit din piese reprezentative ale repertoriului coral romînesc, a cuprins atît lucrări ale compozitorilor clasici şi bănăţeni, cît şi cîntece de masă.

În ciuda unor deficienţe de intonaţie, ce s-au făcut simţite mai ales la începutul concertului, corul a urmărit şi realizat în general intenţiile dirijorilor. Relevăm, în acest sens, reuşita unor piese ca : Suita de Gheorghe Pascu şi „Mărie, Mărie", de Mircea Popa, (dirijor Mircea Hoinic), „Negruţa" de Ion Vidu şi Suita I-a bănăţeană de Nicolae Ursu (dirijor Ion Romînu). Soliştii E. Moga Ionescu, P. Hegheş, I. Teicu, A. Dingă şi I. Buibaş au redat cu căldură părţile ce le reveneau în piesele interpretate. Subliniem de asemenea contribuţia cvartetului vocal al filarmonicii (compus din I. Teicu, T. Dragoda, A. Trifunov, L. Mozor) în executarea inspiratelor piese de Mircea Hoinic „Nicăieri nu e mai bine" şi „Fluier fluieraş".

G. FIRCA

MIȘCAREA MUZICALĂ DE MASĂ

De vorbă cu oamenii muncii despre Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală

Acțiunea de educare a iubitorilor de muzică întreprinsă de *Universitatea muncitorească de cultură muzicală* sub egida Consiliului Sindical București și a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. se află în plină și rodnică desfășurare. Am găsit necesar ca, după un număr de 6 lecții și două concerte-lecții, să cunoaștem și părerile cursanților, pentru a le împărtăși cititorilor noștri.

Iată-ne deci, la 25 ianuarie a.c. cu o jumătate de oră înainte de începerea celei de a 7-a lecții, în moderna și primitoarea sală a C.C.S., din strada Lipscani. Într-un colț mai retras, un grup de tinere și tineri. Ne apropiem și constatăm că se discută despre lecțiile precedente. Aflăm că cei din grup sînt : *Gheorghe Constantin, Pecete Paul* bobinatori și *Fluerașu Simion*, inginer la Fabrica „Clement Gottwald", *Victoria Constantinescu*, urzitoare, *Ionașcu Gheorghe*, magazioner și *Angelescu Constantin*, pompier, de la Întreprinderea „Flamura Roșie, textile".

Elena Usta

Convorbirea se înfiripă la început cu oarecare timiditate, apoi devine mai animată, fiindcă la discuții intervin și alți participanți : *Elena Usta*, dactilografă la Ministerul Poștelor și Telecomunicațiilor, *Depta Georgeta*, funcționară la „Industria Bumbacului B", *Dăscălescu Matilda*, farmacist-ajutor la Farmacia nr. 36 și *Grigoriu Ion*, muncitor la Întreprinderea „Flacăra Roșie, Piele și Încălțăminte".

— Ce v-a determinat să vă înscrieți la cursurile Universității Muncitorești de Cultură muzicală ?

Ion Grigoriu

— *Cînt în cor și acest fapt îmi procură multă satisfacție*, ne spune Elena Usta, *însă doresc foarte mult să înțeleg și muzica mai evoluată și să-mi lărgesc mai mult orizonturile.*

— *Nu vreau să rămîn la cunoștințele muzicale căpătate în copilărie ; vreau să le adîncesc*, adaugă Ion Grigoriu, iar Matilda Dăscălescu completează astfel : *Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală m-a entuziasmat în mod deosebit deoarece ea se adaugă pe linia posibilităților create de regimul nostru democrat popular, pentru ridicarea nivelului cultural al oamenilor muncii.*

— *Nu înțelegeam muzica simfonică*, spune Victoria Constantinescu. *Nădăjduiesc să mi-o apropii, de aceea particip la aceste cursuri și acum o ascult cu interes și plăcere.*

Aproape toți interlocutorii noștri cîntă în corul sau orchestra întreprinderii respective și sînt de acord cu cele spuse mai sus. Ion Grigoriu ar mai dori să cunoască amănunțit care sînt instrumentele orchestrei simfonice, rolul și istoricul fiecăruia. Gheorghe Ionașcu ascultă cu nesaț simfoniile a III-a, V-a și IX-a de Beethoven dar dorește să treacă dincolo de stadiul simfoniei clasice.

— Ce părere aveți despre organizarea și rezultatele acestor cursuri ?

— *Organizarea corespunde scopului urmărit, în cea mai mare măsură ; aș fi foarte mulțumită ca lecțiile să înceapă la ora fixată*, răspunde Elena Usta, în aprobarea celor de față.

— *Sînt însă deficiențe de mobilizare*, completează Paul Pecete iar Constantin Angelescu solicită *să nu mai fie nici o întrerupere sau decalare a ciclului de lecții.*

Simion Fluerașu propune ca *lecțiile să se țină săptămînal, ele constituind o adevărată destindere după ziua de muncă obișnuită a fiecăruia.*

— Socotiți că lecțiile sînt potrivite nivelului dv. de înțelegere ?

— *Cu excepția unor termeni tehnici care rămîn neînțeleși*, arată Gheorghe Constantin, iar Matilda Dăscălescu accentuează că *ar fi bine dacă conferențiarii și-ar pregăti prelegeri într-un limbaj mai adecvat înțelegerii tuturor.*

Elena Usta este de părere că *unele probleme sînt prezentate prea amplu, cu foarte multe noțiuni și termeni tehnici care îngreuiază asimilarea lor.*

Ion Grigoriu relatează că într-o ședință care a avut loc la întreprindere, s-a examinat cauza pentru care unii cursanți nu mai vin la lecții : *Unele expresii întrebuințate nu sînt pe înțelesul nostru* au motivat aceștia.

— Ce subiect vă interesează mai mult ?

— *Toate* răspunde Matilda Dăscălescu, *în măsura în care lectorii respectivi știu să le facă interesante.* Părerile sînt totuși împărțite.

Pe Elena Usta ar interesa-o mai mult ciclurile *Muzica și viața* și *Etape mai importante în evoluția muzicii*, decît ciclul *Mijloacele de expresie ale muzicii* care, *pentru o bună înțelegere cere unele cunoștințe anterioare.* Pe Paul Pecete îl interesează *conferințe despre muzica ușoară, operetă și chiar muzica simfonică.* Pe Gheorghe Constantin și Simion Fluerașu *conferințele care ne ajută să înțelegem muzica simfonică.*

— Care a fost conferința apreciată ca cea mai reușită și de ce ?

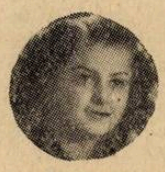
La această întrebare toți cei zece interlocutori au indicat conferința ținută de compozitorul Alfred Mendelsohn, cu competență, trăire vie, stil atractiv și convingător, despre *Melodia și arta învesmîntării ei*, subliniind modul interesant în care și-a exemplificat la pian lecția. Adeziunea celor de față se îndreaptă apoi, pentru aceleași motive, către lecțiile ținute de compozitorul Aurel Stroe și muzicologul Eugen Pricope. Gheorghe Ionașcu dă ca exemplu negativ *felul monoton în care compozitorul Mircea Chiriac și-a cetit conferința.*

— Cum apreciați exemplificările muzicale ?

— *Exemplificările pe viu reușesc totdeauna să capteze și să țină trează atenția și interesul tuturor, cele pe bandă reușesc mai puțin* afirmă Elena Usta. De aceeași părere sînt toți cei de față.

— Cum au reușit cele două concerte lecții să ilustreze materialul cuprins în lecțiile respective ?

— *Foarte convingător !* răspunde Gheorghe Constantin. *Pe deplin !* adaugă Georgeta Depta, *în special cea de a doua, în care s-a executat Simfonia a V-a de Beethoven.*



Victoria Constantinescu

— Pentru remedierea lipsurilor constatate ce propuneri faceți ?

În legătură cu această întrebare, de încheiere, sîntem bucuroși a sublinia interesul general manifestat pentru îmbunătățirea cursurilor, pe care cei prezenți — cu toate lipsurile semnalate — le apreciază foarte utile. Iată propunerile :

a) *O mobilizare și o selecționare cît mai serioasă a cursanților.*

b) *Cursurile să înceapă la ora 18 precis.*

c) *Conferințele să nu depășească o oră și jumătate ; în cazul cînd se fixează două ore, acest timp să fie întrerupt de o pauză de circa zece minute.*

d) *Cît mai multe exemplificări pe viu — Să fie invitați a-și da concursul interpreți vocali și instrumentali calificați.*

e) *În cadrul concertelor-lecții, înaintea execuției oricărei piese, să se facă prezentarea ei. Să se facă și o scurtă prezentare a interpreților (dirijor, orchestră etc.).*

Compozitorul A. Stroe conlucrînd cu G. Bujduveanu, dirijorul corului „Griviţa Roşie"

Compozitorul A. Giroveanu la clubul „7 Noiembrie"

f) *Să se facă eforturile necesare ca toate conferinţele să fie accesibile tuturor cursanţilor.*

g) *Să se înlăture defectele de audiţie constatate, fie la difuzor, fie la magnetofon.*

h) *Cursurile să fie multiplicate într-un număr mai mare de exemplare. Dacă este posibil să fie distribuite chiar cu o lecţie înainte.*

i) *La un interval de cîteva luni să aibă loc o verificare a cunoştinţelor căpătate.*

j) *Să se reia, la un cinematograf central, anumite filme muzicale care actualmente nu se mai reprezintă (Beethoven, Musorgski, Rimski Korsakov, Schubert, Verdi, Melba, etc.).*

*

Timpul s-a scurs pe nesimţite. În sală a intrat compozitorul Ştefan Mangoianu care-şi începe conferinţa „Forma şi genuri ale muzicii instrumentale."

Se strecoară o melodie ce poartă parfumul secolului al XVIII-lea, primul exemplu muzical al lecţiei de azi : cunoscutul Menuet al lui Boccherini.

D. DUMBRAVA

Ansamblul artistic al Şantierelor Navale Oltenița

La solicitarea Consiliului Regional Bucureşti am purces, în aprilie 1959, la înfiinţarea unui ansamblu artistic în unitatea industrială a Şantierului Naval Oltenița.

Am fost întîmpinat de către tinerii muncitori ai şantierului cu entuziasm şi dragoste. Din 60 tineri prezentaţi am selecţionat 40 elemente apte pentru a face parte din cor. De comun acord cu conducerea Comitetului de întreprindere, am iniţiat cursuri de alfabetizare muzicală, ca o condiţie importantă pentru creşterea valoric-calitativă a unui cor. Aceste cursuri erau însă îmbinate cu învăţarea unor cîntece mai uşoare „după ureche". Acest cor iniţial a început treptat să atragă şi alţi membri. Azi, formaţia numără circa 90 persoane, bine dotate muzical, cu o activitate artistică susţinută : două repetiţii pe săptămînă şi două trei spectacole, pe lună, în oraşe ori sate.

În ceea ce priveşte ţinuta scenică, direcţia şantierului a avut grijă — după ce s-au vădit primele rezultate — să confecţioneze costume adecvate unei apariţii pe estrada de concert.

Dar, să ilustrăm cîteva din realizările corului. După numai 3 luni de la înfiinţare, în iunie obţine Premiul I pe raion, iar în iulie — din 39 echipe participante cu tradiţii corale mai vechi — se clasează, în cadrul celui de al V-lea concurs al artiştilor amatori, pe locul III, pe regiune.

Sudarea, închegarea compartimentelor vocale s-au vădit abia la 7—8 noiembrie 1959, cînd Ansamblul a prezentat în sala de festivităţi a oraşului şase spectacole la care au asistat cca 2000 spectatori. Aci s-a văzut şi gradul de creştere artistică a formaţiei.

Munca de instruire nu s-a oprit aci. Am pornit de la considerentul că un cor — oricît ar fi el de bun — e greu să menţină un spectacol de sine stătător. Cum în şantier existau tineri dotaţi, am iniţiat şi un cerc de teatru iar un muncitor strungar — Ganea Ştefan — a înfiinţat o mică echipă de gimnastică acrobatică, antrenată de Ion Feţeanu, planificator în şantier.

Cu perseverenţă, noua componenţă a Ansamblului a muncit mai departe, pentru luminarea şi destinderea muncitorilor şi ţăranilor din raionul Oltenița. Au urmat spectacole la sate, în comune mai importante ca : Hotare, Chiselet, Budeşti etc. la care au participat cca 1700 spectatori.

Una din cele mai interesante iniţiative ale conducerii ansamblului a fost aceea de a strînge legăturile culturale interraionale. Astfel, la data amintită ne-am deplasat în oraşul şi raionul Călăraşi, această acţiune avînd ca scop apropierea culturală şi cunoaşterea folclorului celor două raioane. Această deplasare a fost bine organizată. Raioanele de Partid din Călăraşi şi Oltenița au contribuit ca acţiunea să se desfăşoare în bune condiţiuni.

S-a dat un spectacol gratuit pentru fruntaşii Gospodăriei Agricole de Stat „Partizanul" — Dragalina (la 27 km de Călăraşi) cu o sală arhiplină. Spectacolul a avut succes.

La Călăraşi — în cea mai mare sală de spectacole a oraşului — au fost date două spectacole într-o singură zi, la care au participat peste 1000 spectatori, tineri şi vîrstnici, ceea ce dovedeşte setea de artă şi cultură a călărăşenilor şi care, în treacăt fie spus, sînt neglijaţi de ansamblurile bucureştene.

Programul a fost alcătuit din coruri, cîntece de masă şi populare precum şi din scenete. În loc de obişnuita pauză, echipa de gimnastică acrobatică a prezentat un program care conţinea mai multe exerciţii dificile ; partea a doua a spectacolului a cuprins lucrări corale de mai mare respiraţie precum şi alte scenete. Permanent, între numere, au apărut recitatorii şi soliştii de muzică populară şi uşoară. Spectacolul prezentînd diversitate a putut mulţumi gusturile tuturor spectatorilor.

Asemenea deplasări în regiune ar putea fi sugerate şi altor formaţii similare ale ansamblurilor de amatori, întrucît, credem că, în acest fel oamenii se pot cunoaşte mai bine, valorile artistice ies mai curînd la iveală şi experienţa artiştilor amatori se îmbogăţeşte.

În ceea ce priveşte repertoriul, muzica românească este bine reprezentată prin lucrări consacrate, începînd cu înaintaşii muzicii româneşti şi pînă la tinerii noştri compozitori care au scris cîntece de mase.

Repertoriul mai cuprinde şi lucrări ale unor compozitori străini : sovietici, bulgari, italieni etc. Tematica este variată, în raport cu locurile unde se prezintă spectacolele cuprinzînd lucrări cu specificul respectiv de muncă : cîntece de agricultură, prelucrări de folclor, coruri din opere şi operete,

valsuri în aranjament coral, fragmente din lucrări vocal-simfonice etc.

Spre edificare, citãm cîteva titluri de lucrări din repertoriul ansamblului coral : *Să fii Partidului oştean*, de Matei Socor — *Frate sovietic, prieten iubit*, de Vasile Timiş ; *Cucule cu pană sură*, prelucrare de Marţian Negrea ; *Haţegana*, prelucrare de Gheorghe Şoima ; *Crainici ai păcii*, de Sergiu Sarchizov ; *Sub mîndre flamuri tinereşti*, de Radu Paladi ; *Muncă, pace, înfrăţire*, de Claudiu Negulescu ; *În noi este forţa tinereţii*, de Vasile Timiş ; *Serenada pentru cor şi soprană solo de Ciprian Porumbescu* ; fragmente din opereta *Culegătorii de stele*, de Florin Comişel ; *Valurile Dunării*, de Ivanovici în aranjamentul coral al prof. D. D. Botez ; *Valurile Amurului*, de Sokolov ; Corul sclavilor din opera *Nabucodonosor*, de Giuseppe Verdi ; fragmente din cantata *Alexandru Nevsky*, de Serghei Prokofiev, ş.a.

Ansamblul artistic S.N.O. s-a bucurat şi de concursul compozitorului Vasile Timiş, al pianistului Alexandru Şumsky, al regizorului Marius Popescu (de la teatrul „Constantin Nottara"), care au participat cu generozitate la munca de îndrumare artistică. Intenţionăm să extindem, în viitor, această metodă de lucru.

În luna februarie a.c. colectivul de muncitori, tehnicieni şi ingineri ai Şantierului Naval Oltenita a primit vizita Filarmonicii de Stat „George Enescu" şi a Teatrului de Stat de Operetă din Bucureşti, care au oferit — respectiv — un concert simfonic popular şi un spectacol cu selecţiuni din operetele lui Kalman. Aceste acţiuni au avut, pe de altă parte, darul să stimuleze puternic pe membrii ansamblului, să apropie şi mai mult interpreţii noştri muzicali de frunte, de artiştii amatori.

Avem datoria să arătăm totuşi, că munca artistică a ansamblului se loveşte încă de unele greutăţi. Astfel, programul de lucru al Uzinei se termină la ora 17. Şantierul este situat chiar pe malul Dunării, la 3 şi jumătate km de oraş. Repetiţiile pot începe deci, în cel mai bun caz, la orele 18 ; la această oră însă, oamenii sînt obosiţi. Se studiază mai de mult problema modificării programului, astfel încît munca şantierului să nu sufere şi, în acelaşi timp, acţiunea de culturalizare generală să poată fi împlinită cu succes.

Ansamblul nu dispune de un pian propriu şi un pianist permanent. Este aproape de neconceput o muncă artistică de calificare mai înaltă fără aceste două elemente. Comitetul de întreprindere, sprijinit de Comitetul de Partid, va izbuti, fără îndoială, achiziţionarea pianului necesar.

Lipsa unui responsabil cultural priceput şi activ se face mult simţită. Munca aceasta este suplinită, deocamdată cînd de preşedintele sindicatului, de vicepreşedinte sau secretar, cînd de dirijor ori alte persoane.

Părerea noastră este că o dată aceste greutăţi biruite, Ansamblul artistic al Şantierului Naval Oltenita, va reprezenta o verigă importantă din lanţul marilor Ansambluri artistice de amatori care fac cinste artei interpretative muzicale romîneşti.

Cei cca 10.000 spectatori de pînă acum, ne-au urat succes în munca noastră viitoare. Să nu-i dezamăgim !

CL. NEGULESCU

PREZENŢE ROMÎNEŞTI

Despre un disc scos de casa His Master's Voice în interpretarea lui Valentin Gheorghiu avînd ca program Sonata pentru pian în si minor de Liszt şi Fantezia „Călătorul" de Schubert, cronicarii N. S. Mann şi I. Chissell scriu în numărul din iulie 1959 al revistei „The Gramophone" :

„Versiunea sa a sonatei de Liszt este impunătoare. E grandioasă în desfăşurare şi în execuţie şi dovedeşte o concepţie de la început pînă la sfîrşit. Gheorghiu e înzestrat cu sentimentul poetic de a reda părţile lente şi puternice şi acurateţea de a cînta toate pasajele mari în duble octave curat şi cu pasiune.

Începutul Codei (în mi minor cu optimile repetate în bas) au fost scoase efectiv la un nivel uimitor.

Nu e nici o îndoială că versiunea lui este cea mai de dorit din cele care sînt"... „Valentin Gheorghiu (un nume nou pentru mine) pare a nu întîlni nici o dificultate tehnică în Sonata de Liszt. L-am găsit convingător de muzical ca interpret în amîndouă operele".

Aniversarea a 550 de ani de la înfiinţarea Universităţii din Leipzig a prilejuit un concert festiv al orchestrei academice din Leipzig dirijat de K. Förster avînd ca solist pe pianistul Valentin Gheorghiu. Ziarul „Mitteldeutsche neueste Nachrichten" din 10—11 octombrie 1959 scrie despre acest concert : „Solistul concertului pianistul romîn Valentin Gheorghiu a interpretat cu o tehnică curată şi cu o muzicalitate specifică concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră în do major de Beethoven. În Nocturna în fa diez major de Chopin (cîntată la cererea publicului) a dovedit o remarcabilă perfecţiune a tuşeului, cucerind un meritat succes".

Despre acelaşi concert, ziarul „Universitäts zeitung" scrie :

„...Concertul (Beethoven) a fost interpretat simplu, curat şi, atît din punct de vedere dinamic cît şi tehnic, impecabil realizat. Orice poză teatrală îi este străină acestui tînăr artist. Pe cînd, în partea lentă a reuşit să entuziasmeze prin melodica sa curgătoare, precum şi prin piano-ul său catifelat, în rondo a convins prin elanul cu care a cîntat..."

Despre concertul dat cu „Städtisches Simfonie-Orchester" din Berlin, ziarul „Der Morgen" din 15 octombrie 1959 scrie între altele, privitor la executarea concertului pentru pian şi orchestră în sol minor de Mendelssohn-Bartholdy „Mai cu seamă părţile extreme conving şi astăzi în special cînd sînt interpretate aşa de strălucit şi cu o asemenea bravură, cu o siguranţă fenomenală cum a fost aceea a lui Valentin Gheorghiu, pianist foarte marcant, de un adevărat format mare".

Inaugurarea Plăcii comemorative „Dinu Lipatti" la Conservatorul de muzică din Geneva a fost pe larg comentată în presa elveţiană. Ziarul „La Suisse" din 30.XI.1959 a publicat un articol intitulat „Memoriei lui Dinu Lipatti" din care reproducem :

În ziua de 2 decembrie se vor împlini nouă ani de cînd Dinu Lipatti ne-a părăsit în floarea tinereţii, răpus de o crudă boală, împotriva căreia el luptase pînă la limita puterilor sale.

Dinu Lipatti a fost unul din artiştii constrînşi să exprime totul în scurtele răgazuri dăruite de destin. Urma lăsată de el e adîncă.

Sîmbătă după amiază, în pragul celei de a noua aniversări, s-a desfăşurat o emoţionantă ceremonie la Conservatorul unde Dinu Lipatti profesase pînă la moartea sa. Obiectul ceremoniei a fost înmînarea unei plăci comemorative oferită de Institutul Romîn pentru Relaţiile culturale cu Străinătatea.

În prima parte a ceremoniei desfăşurată în marea sală a Conservatorului, Dra Fernande Kaiser şi Dl. Béla Siki, pianişti, elevi ai lui Dinu Lipatti, au reînviat prezenţa celui ce le fusese dascăl prin interpretarea la pian a unei sonate în mi bemol KV 570 de Mozart şi a „Variaţiunilor de Brahms pe o temă de Haendel", iar altul a Nocturnei de

Chopin, a „Sonetului de Petrarca nr. 104" de Liszt şi a „Funeraliilor" de acelaşi autor, care au încheiat acest mic concert într-o zguduitoare atmosferă. La început, Béla Siki îşi omagiase dascălul interpretînd „Sonatina pentru mîna stîngă" de Lipatti.

Ziarul „La Tribune de Genève" din 30.XI.1959 a publicat un articol intitulat: „O placă de bronz în memoria lui Dinu Lipatti" din care spicuim:

Sîmbătă după-amiază s-a inaugurat la Conservator o placă de bronz care va aminti generaţiilor viitoare trecerea acestui neuitat artist prin rîndurile noastre, unde el legase atît de scumpe prietenii, unde cîştigase o adîncă şi unanimă recunoştinţă datorită artei sale şi activităţii sale pedagogice şi unde un destin crud în toate privinţele îi hărăzise ultimul lăcaş. Căci Dinu Lipatti, care iubea din toată inima Romînia sa natală îşi parfuma compoziţiile cu întorsături melodice şi ritmice proprii cîntecului popular al ţării sale, n-a avut fericirea s-o revadă.

VĂ PREZENTĂM NOI DISCURI ROMÎNEŞTI

Îmbelşugată din punct de vedere cantitativ şi valoroasă în ceea ce priveşte calitatea, ultima emisie de discuri „Electrecord" merge pe linia unei largi accesibilităţi, melodiile prezentate fiind în acelaşi timp învesmîntate în haina unor orchestraţii interesante şi variate.

CIUDATUL TRUBADUR (EDA 2800) mambo de Radu Şerban pe versuri de Constantin Cîrjan, înregistrare făcută cu orchestra Electrecord sub conducerea lui Theodor Cosma (Solistă Sorina Dan) este ceea ce se poate numi fără rezerve o melodie reuşită. Textul bine condus din punct de vedere al conţinutului, frizînd linia cupletului care ar putea fi valorificat cu deplin succes pe scenă, este cîntat cu nerv şi căldură de interpretă care, dincolo de resursele personale alunecă parcă — spre sfîrşitul piesei — pe o pantă mai puţin originală, vădind o intenţie de „preluare" a manierei Michaelei Cotaru în nuanţarea pe care aceasta din urmă o dă cîntecului „La moşi". Orchestraţia este colorată, subliniind prin intervenţia unor răspunsuri instrumentale inspirate substanţa textului. Orchestra, bine pusă la punct, slujeşte de asemenea conţinutul piesei.

BAION BRAZILEIRO (EDA 2799) înregistrată cu aceeaşi orchestră, solistă fiind de astă dată Simona Cassian, o melodie de factură sud americană compusă de Elly Roman pe versurile lui Ştefan Tita, prezintă un aspect al opresiunii rasiale. Lucrarea, într-un aranjament şi o interpretare orchestrală atractivă are parfum exotic. Din păcate subiectul este tratat superficial, o oarecare dulcegărie care se strecoară în versuri amenintînd să bagatelizeze însemnătatea unei teme atît de importante ca aceea abordată. Cîntecul este plăcut prin ritmul său viol şi antrenant, îmbiind la dans.

Simona Cassian îl cîntă cu un vădit simţ ritmic, scoţînd în evidenţă intenţiile autorilor.

DE MII DE ORI (EDA 2799) cha-cha-ul lui George Grigoriu, ale cărui versuri au fost scrise de Mircea Block, debutează cu o celulă melodică pregnantă. Cîntecul reţine atenţia prin realele sale însuşiri muzicale iar orchestraţia aduce o vădită contribuţie la reuşita piesei, atît prin discreţia acompaniamentelor cît şi prin intervenţiile instrumentale pline de bun gust.

Textul în schimb păcătuieşte prin sărăcie de idei şi ne determină să fim de acord cu autocritica textierului care mărturiseşte cu sinceritate că... *„refrenul e plictisitor"*.

Simona Cassian serveşte piesa, cu interpretarea ei plină de muzicalitate, reuşind prin dicţiunea clară şi tonul şăgalnic să pună în evidenţă calităţile melodiei.

TIPTIL, TIPTIL de Gr. Florian (EDA 2802) este un mambo pe care aceeaşi cîntăreaţă ni-l prezintă acompaniată de Orchestra de Estradă Radio dirijată de Sile Dinicu. Versurile acestei melodii antrenante sînt datorate lui Aurel Felea iar orchestraţia, interpretarea vocală şi acompaniamentul sînt de bună calitate.

★

În seria pieselor instrumentale destinate dansului, „Electrecordul" ne oferă una din cele mai reuşite lucrări ale maestrului Ion Vasilescu. Este vorba de cunoscuta melodie ÎŢI MULŢUMESC (EDA 2798) în interpretarea orchestrei de dans dirijată de Theodor Cosma.

Reluarea acestei melodii, cu un veşmînt sonor modern, prilejuieşte verificarea calităţilor piesei, care se oglindeşte cu acelaşi succes de odinioară nu numai în bucuria cu care auditoriul mai vîrstnic îşi regăseşte o melodie preferată, ci şi plăcerea cu care o dansează tinerii ce o ascultă pentru întîia oară.

Suculenta esenţă melodică a acestei piese prilejuieşte lui Horia Ropcea (acordeon), B. Prisada (saxofon) şi G. Mezei (chitară) realizarea unor improvizaţii inspirate. Captarea şi înregistrarea sînt la un nivel tehnic remarcabil.

E ATÎT DE MINUNAT (EDA 2814) de Mircea Popovici, prelucrare a unei teme de G. Gershwin, prilejuieşte afirmarea posibilităţilor de interpretare la chitară ale autorului.

Utilizînd cu bune rezultate contrastul dintre registre, aranjamentul acestui foxtrot este colorat şi bine ritmat, oferindu-ne o audiţie plăcută.

REVERIE (EDA 2806) de Richard Bartzer este un vals lent. Orchestra de coarde îl execută nuanţat sub bagheta compozitorului. Melodia este nobilă şi expresivă. Orchestraţia bogată în polifonie ne pune în contact cu o piesă de ţinută. Armonia clară, simplă şi de bun gust dă şi mai mare preţ liniei melodice. Deşi partea de mijloc este clădită pe game uzînd de efecte de coarde mult folosite, acest lucru nu este supărător ci dimpotrivă contribuie — prin contrastul realizat — la reuşita piesei.

TU ŞTII, foxtrot de Florentin Delmar (EDA 2814) este realizat cu orchestra condusă de Sergiu Malagamba.

Folosind intonaţia românească, lucrarea — în cuprinsul căreia orga electronică este utilizată abundent — arată toate mijloacele de care dispune acest compozitor, adăugînd încă o piesă la palmaresul bogatei şi variatei sale creaţii.

RECUNOŞTINŢĂ de Horia Ropcea (EDA 2798) — orchestra Electrecord, dirijor Th. Cosma — este o piesă dansantă care beneficiază de un aranjament şi o interpretare orchestrală bună, fiind destinată succesului, deşi melodica ei nu excelează prin originalitate.

SPUNE-MI CE SĂ FAC SĂ-ŢI PLAC de V. Vesselovski impresionează în aranjamentul orchestral şi sub conducerea lui Al. Imre. Îngreuind întrucîtva posibilităţile de dans ale bucăţii, noul aranjament nu estompează totuşi plasticitatea orchestraţiei iar calităţile acestei populare rumbe se confirmă încă o dată.

Seria acestor discuri se încheie cu „JOCUL RAZELOR DE SOARE" (EDA 2806) cha-cha de Noru Demetriad. Ascultînd de bagheta compozitorului orchestra sună plin, omogen, aranjamentul relevă gust şi simţ ritmic. Nu la acelaşi nivel sînt solo-urile instrumentale (G. Podgoreanu — pian şi G. Popescu — clarinet). „Jocul razelor de soare" arată din plin aptitudinile compozitorului şi în genul instrumental după seria succeselor obţinute cu piesele vocale.

Din cele de mai sus, noua emisie de discuri standard (78 ture) ale casei „Electrecord" vădeşte aceeaşi preocupare de ridicare a nivelului artistic şi tehnic în producţia respectivă.

MIŞU IANCU

DE PESTE HOTARE

Scrisoare din Moscova

„Război şi pace" pe scena Teatrului Mare

De curînd Teatrul Mare Academic de Stat al U.R.S.S. a prezentat opera „Război şi Pace" de Serghei Sercheevici Prokofiev. Spectacolul a trezit un mare interes în rîndurile iubitorilor de muzică sovietici, care la fiecare reprezentaţie au umplut pînă la refuz sala teatrului.

Ne-am adresat profesorului Boris Alexandrovici Pokrovski, artist al poporului din R.S.F.S.R. şi R.S.S. Belorusă, regizorul spectacolului, rugîndu-l să ne vorbească despre munca desfăşurată pentru întruchiparea scenică a remarcabilei lucrări de Prokofiev.

— În ultimii ani opera „Război şi Pace" a cucerit o largă popularitate. Ea a fost montată pentru prima oară la Leningrad în anul 1946, iar în prezent ea este prezentată în cele mai mari oraşe din Uniunea Sovietică — Leningrad, Kiev şi Moscova (pe scena Teatrului muzical „Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko"). Cîteva montări interesante ale operei „Război şi Pace" au fost realizate şi peste hotare — în Cehoslovacia, Bulgaria, Italia şi Statele Unite ale Americii. Astfel, opera a străbătut prin cea mai grea încercare — încercarea timpului.

Munca asupra monumentalei creaţii a lui Prokofiev m-a atras de mult: aceasta este a patra montare a operei „Război şi Pace". La Leningrad am montat-o de două ori — în 1946 şi în 1955 — în diferite variante, iar nu de mult — cam cu doi ani în urmă — am montat-o în Bulgaria pe scena operei populare din Sofia. Desigur că doreşti ca de fiecare dată, la o nouă montare, să dezvălui mai profund şi mai din plin conţinutul acestei lucrări mari. Trebuie să spun de asemenea că partitura operei este foarte mare, această lucrare este de proporţii uriaşe şi ca să cuprinzi într-un spectacol întregul material muzical, oricît de bun ar fi el, pur şi simplu este imposibil. De aceea, de fiecare dată eşti nevoit să ai o altă atitudine faţă de alegerea celor mai bune epizoade, să creezi o nouă redactare, corespunzătoare cu posibilităţile teatrului respectiv.

Pornind la punerea în scenă a operei „Război şi Pace" pe scena Teatrului Mare, fireşte că noi a trebuit să cristalizăm şi să ţinem seama de experienţa căpătată cu ocazia montărilor precedente, de tradiţia care s-a stabilit. Teatrul nostru este într-adevăr mare şi are mari posibilităţi. Acest lucru ne-a dat dreptul să punem accentul principal pe ideea patriotică naţională din spectacol, pe înaltul patos cetăţenesc cuprins în el. Desigur că în rînd cu aceasta, un loc important îl ocupă şi dezvăluirea imaginilor lirice ale eroilor, evenimentele din viaţa lor personală, întotdeauna strîns legate cu linia socială, epică.

Acestei rezolvări a spectacolului i-a fost subordonată atît alegerea epizoadelor muzicale cît şi prezentarea scenică şi întregul ritm interior al spectacolului. După cum se ştie, compozitorul a scris două variante pentru începutul operei-uvertura simfonică şi un prolog-epigraf coral. De obicei se interpretează uvertura, însă de data aceasta am inclus, pentru prima oară în ţara noastră şi epigraful scris de Prokofiev pe textul patriotic al lui Lev Tolstoi. Este o linie ideologico-patriotică ce străbate întregul spectacol de la început şi pînă la sfîrşit. Ea îi este amintită spectatorului-auditor şi de cadrul scenic solemn-majestuos, ce rămîne neschimbat. În acelaşi timp am căutat să nu facem în spectacol o separare categorică dintre scenele de război şi cele de pace, unindu-le pe toate printr-o singură linie a dramaturgiei, prin soarta unică a eroilor. Şi desigur că întregul spectacol este străbătut de tema principală — ideea despre măreţia şi invincibilitatea poporului rus.

Opera lui Prokofiev este o creaţie inovatoare atît din punct de vedere al limbajului muzical cît şi din punct de vedere al dramaturgiei muzicale. Şi de aceea munca pentru rezolvarea ei a fost grea însă folositoare pentru noi toţi — regizori şi interpreţi. Un rol deosebit îl are ritmul interior al spectacolului. A trebuit să facem ca acţiunea scenică să fie cît mai dinamică, mai neîntreruptă. Problema constă în faptul că opera cuprinde foarte multe tablouri mici — cîte 10—15 minute —, iar pauzele dintre ele împiedică perceperea, frînează continuitatea acţiunii. Din această cauză am luat pentru prima oară hotărîrea de a prezenta opera în trei acte, ca o dezvoltare simfonică într-un şuvoi neîntrerupt. Cred că aceasta corespunde mult mai bine caracterului muzicii lui Prokofiev, scrisă într-un limbaj muzical contemporan şi, ceea ce-i mai important, în acel ritm încordat al contemporaneităţii.

Vorbind despre alegerea interpreţilor, aş vrea să remarc faptul că noi am căutat ca înfăţişarea lor să fie cît mai apropiată de imaginea care se desprinde şi se întipăreşte în conştiinţă din paginile romanului lui Tolstoi.

În spectacolul „Război şi pace" sînt incluşi actori ai Teatrului mare, de diferite generaţii. Alături de artişti vestiţi, cum ar fi A. Krivcenia sau P. Lisiţian şi de cîntăreţi care şi-au cucerit demult renumele — G. Vişnevskaia, E. Kibkalo, I. Arhipova — apar şi mulţi reprezentanţi din rîndurile tineretului talentat. De pildă rolul de mare răspundere al lui Pierre Bezuhov a fost încredinţat tînărului artist Vl. Petrov, iar rolul Natașei este de asemenea interpretat de una dintre cele mai tinere artiste.

Întregul colectiv a lucrat cu multă însufleţire la întruchiparea scenică a operei „Război şi pace" de Serghei Prokofiev, iar cu prezentarea acestui spectacol noi comemorăm în anul 1960 o dată importantă — 50 de ani de la moartea lui Lev Tolstoi.

„Primăvara fetelor"

În martie—aprilie 1960, pe ecranele Uniunii Sovietice se va prezenta un nou film artistic colorat, pentru ecran lat intitulat „Primăvara fetelor". Filmul înfăţişează cunoscutul ansamblu coregrafic sovietic „Beriozka" ale cărui spectacole prezentate în 24 de ţări ale lumii, printre care şi România, s-au bucurat de un uriaş succes.

Acţiunea filmului începe pe aerodromul din Moscova. Străluc*ind în zare, giganticul avion „Tu—104"* se înapoiază de peste ocean, aducînd în patrie ansamblul sovietic de dans, care a întreprins un mare turneu în străinătate. Apoi spectatorii vor urmări spectacolul pe care colectivul îl prezintă în Palatul sporturilor din Moscova. Colectivul „Primăvara fetelor" porneşte în turneu pe rîul Volga.

Filmul „Primăvara fetelor" este montat după scenariul semnat de M. Dolgopolov şi I. Prut, regizat de tinerii regizori de film V. Dorman şi G. Oganisian, sub conducerea lui Serghei Gherasimov, artist al poporului din U.R.S.S., şi realizat în studiourile cinematografice „Gorki". Este interesant de remarcat că regizorii V. Dorman şi G. Oganisian au participat ca ajutori ai regizorului principal Serghei Gherasimov în crearea epopeii cinematografice „Donul liniştit".

Spectatorii vor vedea vestitele dansuri populare în interpretarea ansamblului „Beriozka", ce se împletesc organic în acţiunea comediei. Aceste dansuri sînt montate într-o nouă versiune de N. Nadejdina, artist al poporului din R.S.F.S.R., maestră de balet, conducătoarea artistică a ansamblului.

În desfăşurarea acţiunii filmului, ansamblul „Beriozka" dă concerte într-un colhoz de pescari, pe fond pitoresc de mesteceni, într-o secţie uriaşă de la uzina Sormovo, la Staţiunea Hidroelectrică din Kuibîşev şi în oraşul erou Stalingrad.

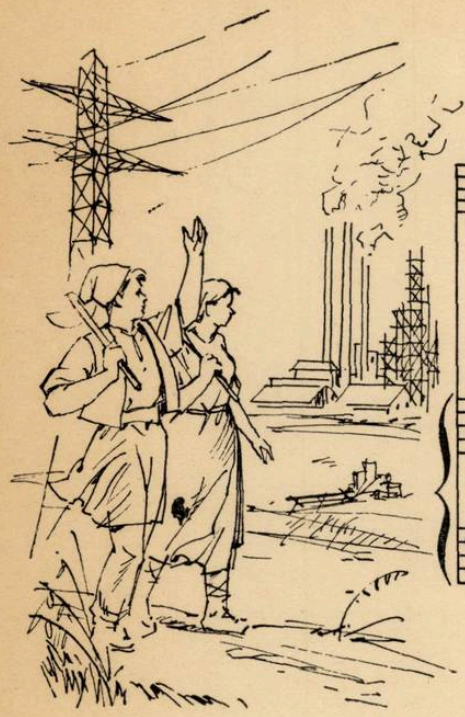
Moscova, 8 ianuarie 1960.

A. KRUPNOV

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Ale noastre-ale voastre

(Ștefan Tita)



IOAN D. CHIRESCU

Allegretto moderato ♩= 80

1. Ma-ma în te-să - to-ri
2. Ta-ta es-te pe o-goa
3. Iar lu-mi-na a - u-ri
4. So-ra noastră cea mai ma
5. Ta-tă, ma-mă, so - ră, fra
6. Pî-nă-n ză-ri-le al-ba

e re tă re te stre — Te-se la răz-boi Pe se-nin și pe Tot de frafini-e dă - S-a fă-cut în - vă - As-tăzi sînt stă-pîni Toa-te sînt azi a - di - nin - ru - tă - pe le mi soa i toa toa noa e re tă re te stre

Iar su-vei-ca tot goneşte La noi mama
Pîi-nea ca-re-i pe cuptoru Es-te munca
U-nul sa-p-a-dînc în mi-nă, Ce-lă-lalt es-
Ce e bi-ne ea ne-nvaţă, Cu glas blînd ne
Munţi, u-zi-ne şi pă-minturi, Că-drii, flo-ri-
Pî-nă-n ză-ri-le al-bastre Toate sînt azi

se gîn-deşte şi di-mi-a creşte, crește — la, la, la. creşte.
lui, cu sporu Pîi - nea noastra tu-tu- ro-ru — la, la, la. ro-ru.
te-n u-zi-nă Ca s-a - vem cu toţi lu-mi-nă — la, la, la. mi-nă.
dă po-va-ţă Să por- nim drum drept în via-ţă — la, la, la via-ţă.
le si cîn-turi, Munţi, u - zi-ne şi pă-mîn-turi — la, la, la. mîn-turi.
a-le voas-tre A - le noastre a-le voastre

1. 2. Dal 𝄋

Cuprinsul

Muzica şi contemporaneitatea *(pag. 1)*

Partituri simfonice în Editura Muzicală *(pag. 4)*

DISCUŢII

George Ionescu

Probleme ale şcolii noastre de canto *(Încheiere)* *(pag. 5)*

DIN EXPERIENŢA MUZICIENILOR NOŞTRI

Mihail Jora

Gînduri despre arta şi viaţa muzicală din trecut şi de azi *(pag. 9)*

VIAŢA UNIUNII COMPOZITORILOR

Pentru îmbunătăţirea calităţii artistice a textelor de muzică uşoară *(pag. 14)*

DIN MUZICOLOGIA SOVIETICA

B. Iarustovski

Dinamism în operă ? Da ! Dar ce fel ? (I) *(pag. 17)*

Note *(pag. 21)*

UNIVERSITATE MUZICALĂ PENTRU CITITORI

Petre Brîncuş

Melodia, element principal al muzicii *(pag. 22)*

TINERI MUZICIENI

Iolanda Mărculescu — *Al. Colfescu* — (pag. 27) ; Damian Luca — *Cornelia Artimon* — (pag. 29).

PENTRU IUBITORII DE MUZICĂ

Inginer Ben Bernfeld

Cum se realizează un disc muzical *(pag. 31)*

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Un muzicant romîn peste hotare în secolul XIV — *G. Breazul* — (pag. 33) ; Isidor Vorobchievici — *Ioan Vicoveanu* — (pag. 34) ; Liviu Tempea — *Aurel Milea* — *(pag. 35).*

CONCERTE — SPECTACOLE

Baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea — *Mariana Dumitrescu* — (pag. 38) ; Un sfert de veac în slujba scenei lirice — *Al. A. C.* — (pag. 39) ; OASPEŢI : Josef Suk — *M. L.* — (pag. 41) ; Soliştii din Zagreb — *Dragoş Tănăsescu* — (pag. 41) ; Tauno Hannikainen — *J.-V. P.* — (pag. 41). Muzica corală veche — *Petre Codreanu* — (pag. 42) ; Tineri interpreţi — *V. Cosma* — (pag. 42) ; Cronica timişoreană — *G. Firca* — (pag. 43).

MIŞCAREA MUZICALĂ DE MASĂ

De vorbă cu oamenii muncii despre Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală — *D. Dumbravă* — (pag. 44) ; Ansamblul artistic al Şantierelor Navale Olteniţa — *Cl. Negulescu* — (pag. 45).

Prezenţe romîneşti *(pag. 46)*

Vă prezentăm noi discuri romîneşti — *Mişu Iancu* — (pag. 47).

DE PESTE HOTARE

Scrisoare din Moscova („Război şi pace" pe scena Teatrului Mare şi „Primăvara fetelor") *(pag. 48)*

CITIŢI REVISTA

M U Z I C A

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii
Editată de Editura Muzicală
Apare lunar

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei, se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1960.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Redacţia şi Administraţia str. Lipscani nr. 18—20.

Telefoane : 15.21.19 ; 15.71.01

Pe coperta I : George Georgescu dirijînd Filarmonica „George Enescu" la o imprimare „Electrecord"

Pe coperta II : „Stol de vise" de Gherase Dendrino

Pe coperta III : „Ale noastre — ale voastre" de Ioan D. Chirescu

Pe coperta IV : Sumarul

Preţul lei 5

I. P. 2. — c. 827

MUZICA

Nr. 3 MARTIE 1960

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ANUL X MARTIE 3/1960

Deschiderea festivă la Ateneul R.P.R. a Anului Chopin

La 150 de ani de la naşterea lui Frederic Chopin

de ION DUMITRESCU

Maestru emerit
Prim secretar al Uniunii Compozitorilor
din R. P. R.

Doi importanţi critici de artă şi animatori de cultură — unul rus şi celălalt francez — Vladimir Stasov şi Edouard Ganche, se exprimă astfel despre Chopin :

Vladimir Stasov :

„Trăsătura puternică a naţionalităţii sale poloneze, ataşamentul înflăcărat şi dorul de patrie nu s-au stins niciodată în sufletul lui Chopin. Ele au înscris măreţia şi adîncimea în opera sa..."

iar Edouard Ganche :

„Chopin a avut pentru Polonia un cult ; el n-a scris nici o frîntură de muzică, din care să nu răzbată gîndirea şi impulsurile patriotice..."

Dintre multele gînduri şi aprecieri, pe care le-am întîlnit în lecturile mele despre Chopin şi pe care le-aş fi putut cita în fruntea cuvîntării de faţă, nu întîmplător am ales pe cele două de mai sus. Mai întîi, e important de remarcat că aceste aprecieri vin de la oameni dinafară de graniţele Poloniei.

Apoi, ele conţin — aşa cum voi încerca să arăt mai departe —, mai mult ca altele, caracteristica esenţială a omului, artistului, precum şi a întregii opere muzicale a lui Chopin.

Fiindcă marele muzician polonez se poate numi pe drept cuvînt *„artistul patriot"*.

Am ţinut să scot în evidenţă de la început această trăsătură fundamentală a personalităţii lui Chopin, deoarece prin ea, romanticul de acum o sută şi mai bine de ani apare ca un exemplu puternic şi actual pentru noi şi pentru drumurile artei noastre de azi.

În cadrul marilor aniversări culturale, recomandate de Consiliul Mondial al păcii şi sub auspiciile UNESCO sărbătorim 150 de ani de la naşterea marului pianist şi compozitor polonez, Frederic Chopin.

În ţara lui de origine, la noi şi în toată lumea, se desfăşoară în momentul de faţă — ca niciodată pînă acum — manifestări importante, închinate marelui muzician.

Spre aducerea aminte şi cinstirea celui ce a reprezentat la un moment dat atît de mult pentru Polonia dispărută de pe harta Europei, guvernul polonez a organizat la Varşovia un congres şi un festival internaţional „Chopin", la care participă şi ţara noastră printr-o delegaţie de compozitori, interpreţi şi muzicologi.

In acest moment, în care poporul romîn aduce omagiul său marelui artist al ţării prietene şi al lumii întregi, aş dori să pot exprima în cuvintele mele toată dragostea, toată pasiunea şi înalta apreciere, pe care muzicienii şi publicul nostru larg le-au manifestat întotdeauna pentru Chopin şi pentru muzica lui.

Intreaga sa existenţă, redusă la mai puţin de 40 de ani, — scurta, dar extraordinar de strălucitoarea sa carieră de virtuos — şi întreaga lui operă, Chopin le-a pus în slujba patriei şi a celor mai înaintate idei ale epocii sale. Chopin a iubit Polonia mai mult decît orice.

Arta lui izvorăşte din adîncurile limpezi şi din sensibilitatea sufletului său, din dragostea faţă de poporul şi ţara sa, din tragismul şi durerile care o sfîşiau de atîta amar de vreme, din tradiţiile populare şi culte ale muzicii poloneze, din ideile şi frămîntările revoluţionare ale timpului său, din gingăşia şi forţa bărbătească a temperamentului său, din deznădejdile, desperările, melancolia, dar şi optimismul, pe care le-a încercat în lupta făţişă pentru eliberarea Poloniei, — din romantism —, din mediul cultural şi artistic francez, în care şi-a desfăşurat neîntrerupt ultimii 18 ani ai vieţii şi activităţii sale, din tradiţiile muzicii clasice universale, pe care şi le-a însuşit de mic copil şi le-a aprofundat în anii de maturitate, la Viena, în Germania, în Franţa şi în Anglia.

Cu toată această diversitate a condiţiilor sale de viaţă, cu toate contradicţiile în mijlocul cărora a trăit în societatea poloneză şi franceză de la începutul secolului al 19-lea, — cu toate că inspiraţia sa muzicală şi-a adunat, ca un fluviu bogat, apele din regiuni şi climaturi aşa de diferite, în ciuda înstrăinării de pămîntul natal din timpul ultimei şi celei mai importante părţi din viaţa şi activitatea sa —, Chopin a rămas pe de-a-ntregul polonez. Prin

această el ni se înfățișează astăzi drept un artist patriot, reprezentant legitim și demn al poporului său. El a devenit prin covîrșitoarea sa forță și prestigiul artistic — care l-au proiectat pe un plan superior, ca personalitate de seamă în ansamblul artei muzicale universale a secolului 19 — un artist și un cetățean al lumii întregi.

Pentru noi, această fizionomie omenească și personalitate artistică apare astăzi, în lumina adevărurilor istorice, la justa ei interpretare.

Chopin este artistul care și-a pus întreaga sa viață și artă în slujba poporului său, într-un moment cînd aceasta tînjea după libertate, independență și dreptate sociala.

★

De multe ori în muzicologia burgheză, veche și nouă, figura marelui muzician și patriot polonez apare voalată de ceața răstălmăcirilor de tot felul. O parte dintre biografii săi se pierd în interpretări false și trag concluzii greșite inadmisibile.

Mitomania romanțioasă a secolului al 19-lea, dornică de literatură lacrimogenă, scormonind în viața intimă a lui Chopin amănunte nesemnificative, a născocit și pus în spatele lui o existență plină de capricii și aventuri, prezentîndu-ni-l drept un mizantrop bolnav și melancolic, un izolat, un individualist excesiv, care disprețuia marele public din sala de concert și se complăcea în ambianța intimă a saloanelor și cercurilor închise aristocratice — un permanent îndrăgostit, naiv și fără noroc, un favorit al aristocrației pariziene —, profesorul de pian al diletantelor pretențioase aparținînd acestei clase sociale —, un revoluționar de ocazie, un adversar al muzicii cu program și al compozitorilor respectivi —, deși au încărcat polonezele, mazurcile, etudele și nocturnele sale cu intenții și anecdote de tot felul —, făcînd din biografia lui prilej de literatură ieftină, iar din muzica lui robustă și cu un puternic suflu popular, un produs rafinat și individualizat, demn numai de gustul și înțelegerea celor puțini și pricepuți.

Aceasta este impresia generală, care îți rămîne și te chinuiește, după ce parcurgi astfel de biografii, studii și articole de dicționare și enciclopedii, scrise despre Chopin.

Virtuosul — pentru a aduce public în sala de concert, — trebuie să fie excesiv de melancolic sau de extravagant ; compozitorul, pentru a fi mare, trebuie să trăiască și să moară neînțeles. Artistului îi stă bine să-și ducă existența în sărăcie sau în lux și risipă, dar oricum, trebuie să moară în mizerie și să dobîndească aureola falsă a eroilor de roman inventat —, iar recunoștința să se măsoare cel mult în crizanteme pe mormînt.

Muzica lui Chopin a fost multă vreme și în bună parte acaparată de cercuri înguste de snobi și învelită în coaja aristocratică a artei rafinate.

Din această mentalitate falsă, creată în jurul omului și operei sale, s-a născut și concepția eronată cu privire la interpretarea muzicii sale.

Pretinșii purtători ai tradiției chopiniene în interpretare, folosind — cum zice Szimanowsky — „indiscreția și pălăvrăgeala unor cucoane bătrîne, eleve ale elevilor artistului", au împins pe mulți pianiști la o interpretare denaturată a muzicii lui, — prezentînd-o stoarsă de ultima picătură de vlagă, sentimentalizată și redusă la dulcegăria bolnăvicioasă sau la răbufnirile capricioase și nejustificate în excese de violență.

Acesta era în bună parte Chopin-ul tinereții noastre, pe care, în ciuda tuturor răstălmăcirilor, l-am iubit sincer și din adîncul sufletului, pentru că simțeam cum sub această pojghiță fragilă și ofilită, întinsă peste imaginea omenească și peste muzica sa, clocotește din adîncuri și răzbate la suprafață vulcanul unei vieți adevărate și forța nezăgăzuită a unei arte mari — pe care o bănuiam de unde vine și unde vrea să ajungă.

Teatrul din Duszniki, unde a concertat Frederic Chopin

Simțeam generozitatea și vigoarea populară a melodiilor lui, simțeam zbuciumul artistului inovator în conținut și formă, simțeam datoria de a-l înțelege și de a-l iubi.

Pentru adevărul și frumusețea acestei arte, marile mase au îndrăgit de la început pe acest artist cu trup firav și suflet de foc. În accentele muzicii lui Chopin bate puternic inima poporului său.

În țările socialismului, în cadrul esteticii realiste, prin acțiunile întreprinse pentru cinstirea marilor artiști ai omenirii, Chopin a fost repus în drepturile sale legitime, de creator viguros și realist, — muzica sa a fost redată maselor largi într-o interpretare corespunzătoare, iubirea sa de oameni, ideile

sale înaintate, devotamentul față de poporul său au fost clar evidențiate, sensul profund omenesc al întregii lui opere a fost sezisat pe deplin, contribuția sa importantă pentru dezvoltarea muzicii universale și a îndrumării ei pe căile normale și larg accesibile au fost acum științific stabilite, — atitudinea sa revoluționară și lupta conștientă pentru libertatea patriei a fost subliniată cu recunoștință, inovațiile sale în conținutul și formele cu care a îmbogățit muzica romantică, — precum și contribuția sa pentru fundarea școlilor naționale și pentru dezvoltarea muzicii contemporane, au fost adînc studiate și folosite.

Exemplul lui Chopin este astăzi, mai mult ca oricînd, de o actualitate stringentă, iar prestigiul lui este bine și pentru totdeauna definit în fața întregii omeniri.

Cui i-ar mai folosi și cine ar mai da astăzi crezare datelor eronate despre omul și artistul Chopin ? Cui îi mai prieste — în ambianța vigurosului realism care ne înconjoară din toate părțile — concepția bolnavă și manieristă în interpretarea muzicii lui Chopin ? Cred că nici domnișoarelor de pension, care-i maltratează valsurile și mazurcile și oftează din ce în ce mai rar după imaginea falsă și umbra chinuită a romanticului rupt de viață și doborît fără cruțare de melancolia și desperarea iremediabilă.

Așa cum n-au reușit pînă acum snobii și esteții burghezi să-l înfățișeze pe Chopin, nimic pe lume nu va putea nici de acum încolo să răpească omenirii muzica lui puternică și frumoasă, capabilă să rămînă un permanent tezaur.

Ca să înțelegem și mai bine cele arătate pînă acum, este necesar să parcurgem pe scurt biografia artistului, călăuziți de desfășurarea veridică a evenimentelor, faptelor și împrejurărilor și în lumina analizei critice a dezvoltării societății în mijlocul căreia și-a trăit viața, oprindu-ne numai acolo unde interesul o cere, pentru lămurirea lucrurilor.

În mai mică măsură mă voi întinde, însă, cu analiza asupra operei sale muzicale — datoria aceasta de ordin mult mai profesional, rămînîndu-mi de împlinit în alte împrejurări. Voi căuta totuși, fără îndoială, să scot în evidență caracteristicile esențiale ale acestei muzici, care de peste o sută de ani încălzește inimile oamenilor.

Chopin s-a născut la 1810 în localitatea Zelazowa-Wola, lîngă Varșovia.

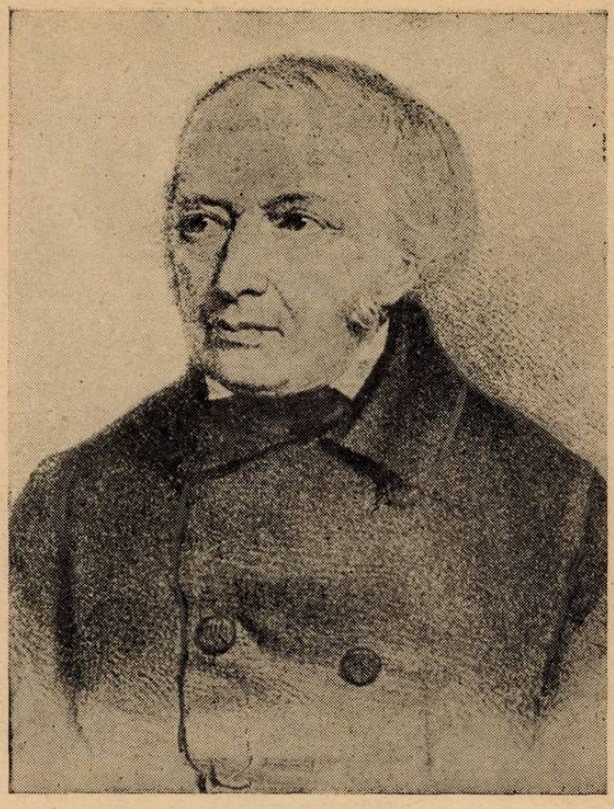
Părinții săi — Nicolas Chopin, tatăl, era francez, loren din Vosgi, iar mama sa — Justina Krzyzonowska — poloneză.

Cu doi ani înainte de izbucnirea revoluției franceze, Nicolas Chopin, în vîrstă de 16 ani, s-a stabilit în Polonia. A fost mai întîi mic funcționar, apoi, mutat în Varșovia, a ajuns profesor la un liceu. Familia Chopin a dus permanent viața unor intelectuali săraci.

Tata era sensibil, inimos, inteligent, cultivat și manifesta porniri revoluționare.

Traiul lui în Polonia, din fragedă tinerețe, l-a transformat din francez într-un înfocat patriot polonez. E important de subliniat acest lucru.

Fiul său Frederic — la fel ca și ceilalți frați ai săi — a fost educat în ambianța unui cald și intens



Josef Elsner
(după o litografie a lui Fajans)

patriotism și dragoste pentru Polonia și poporul polonez. Niciodată Frederic nu și-a trădat aceste sentimente, deși viața l-a purtat și l-a oprit pentru totdeauna pe meleagurile străbunilor tatălui său. El a rămas polonez și în toate împrejurările s-a comportat și a acționat ca atare.

Familia Chopin — de la stabilirea tatălui la Zelazowa-Wola și pînă la moartea lui Frederic la Paris în 1849 — trăiește zbuciumul intens al poporului polonez și e martoră a unor evenimente de o importanță extraordinară în istoria Europei și a lumii întregi.

Sfîrșitul secolului al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă o răspîntie bătută de vînturile nepotolite ale revoluțiilor, insurecțiilor, tulburărilor de tot felul și războaielor. E, poate, cea mai agitată perioadă din istoria modernă a omenirii.

Printre țările zguduite din temelii de aceste cataclisme istorice, fără îndoială că Polonia și Franța — cele două țări de care se leagă viața lui Chopin — stau în frunte. Soarta cea mai tragică a avut-o, însă, în tot acest timp Polonia.

Din Spania și pînă în Urali, din Suedia și pînă în Grecia, din Canada pînă în Argentina, din Africa de Nord pînă în Asia-Mică și India, numai războaie și tulburări.

Peste Europa defilează în lung și-n lat armatele lui Napoleon, șterg și mută granițe, dărîmă și ridică tronuri. Cîmpiile înzăpezite ale Rusiei și Poloniei sînt presărate cu oasele soldaților francezi și stau martore pentru gloria pierdută a împăratului.

Războaiele turco-ruso-austro-anglo-germane se succed la intervale scurte. Zguduirea produsă de revo-

Adam Mickiewicz
(dagherotipie din 1842)

luția franceză, care a fost puternic simțită în toate țările Europei, își continuă reflexele în valuri succesive.

În Franța, lupta dintre tînăra Republică și monarhie continuă pînă în cea de-a doua jumătate a secolului, cu alternanțe permanente în favoarea uneia sau alteia. Agitațiile, insurecțiile, revoltele izbucnesc în fiecare an, în toate țările și orașele Europei. Popoarele mici, oprimate, își cer independența, masele înrobite și exploatate luptă pentru libertate și drept la viață. Între America și Anglia izbucnește războiul. Între statele de Nord și de Sud ale Americii începe să se simtă tensiunea în problema eliberării sclavilor.

În America Centrală și cea de Sud, frămîntările continuă fără încetare. Parcă un permanent cutremur ar vrea să stabilească geografia politică a lumii. Forța revoluționară a poporului rus începe să miște temeliile regimului autocratic țarist.

Imperiul turcesc oprimă despotic o puzderie de popoare, care periodic ridică fruntea. Masacrele făcute de turci în masele populațiilor care-și cer independența, se țin lanț.

Francezii cuceresc Africa de Nord, Englezii luptă în India.

Balcanii se răscoală. Grecia înlănțuită atrage simpatia lumii. Byron moare la Missolonghi, Bolivar luptă în Peru, Chili, Columbia ; Kossuth în Ungaria, Garibaldi în Italia, Kosciusko în Polonia, Milan Obrenovici în Serbia, Tudor Vladimirescu în Muntenia.

Polonia martiră este în atenția tuturor. De trei ori fusese împărțită : în 1772, în 1793 și în 1795. Ultima împărțire însemna totodată desființarea statului polon.

Marea dietă din 1788—1792 impune Constituția din 1791. Aceasta provoacă mari tulburări în toată țara. După a doua împărțire, răscoala lui Kosciuszko e înfrîntă. În 1807, Napoleon creează Marele Ducat de Varșovia, care trăi cu numele pînă în 1814.

În noiembrie 1830 izbucnește revoluția în Varșovia. Peste un an, și aceasta e înfrîntă definitiv. Mișcările dintre 1846—1848 se soldează cu pierderea Krakoviei, ultimul oraș liber, încorporat de acum înainte la Austria.

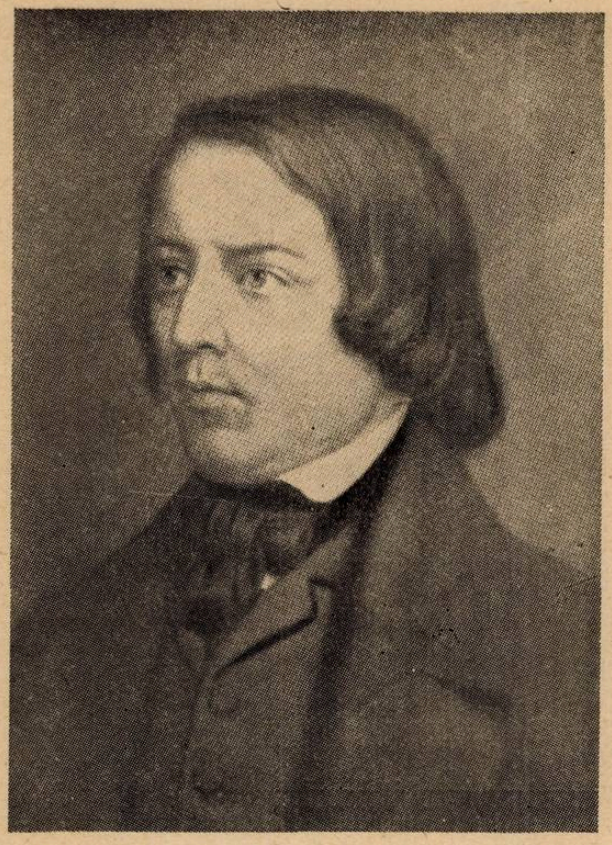
Ce durere putea fi mai mare pentru patrioții polonezi, decît să-și vadă țara sfîrtecată și speranțele spulberate cu fiecare încercare de a-și cîștiga independența ?

O agitație permanentă domnea în Polonia. Exilații o transmit în toate orașele Europei. Parisul clocotește la fiecare veste rea sosită din Varșovia. Durerea și melancolia profundă a poporului polonez era dublată de o puternică forță revoluționară, care îi dădea încrederea în izbînda finală și-i susținea optimismul.

Țăranul polonez era sărăcit și înrobit magnatului, nobilii, în cea mai mare parte, scăpătaseră. O parte din șleahtă, acceptînd stăpînirea străină, împila pe ceilalți în schimbul unor privilegii nedemne.

În mijlocul acestor contradicții sociale, politice și economice, în ambianța deznădejdilor și revoltelor fățișe sau ascunse în inimi, sugrumați de apăsare, cei mai buni fii ai poporului, n-au încetat să lupte prin toate mijloacele pentru salvarea patriei. Cultura și arta au devenit forțe combative. Dragostea de patrie a unit pe cei mai valoroși oameni într-un crez comun — o Polonie liberă și nouă.

Tadeusz Kosciusko



Robert Schumann

În toată lumea, lupta patrioților polonezi a fost privită cu simpatie și susținută de spiritele luminate și de masele populare. Alexandr Herzen scria lui Michelet referitor la revoluția poloneză din 1830 :

„Tineretul rus era trup și suflet pentru cauza poloneză. Polonezii au înțeles că între ei și poporul rus nu era război. Ei au înțeles că nu puteam lupta decît pentru libertatea lor și a noastră".

În acest context social și politic, se desfășoară copilăria și tinerețea lui Chopin, mai întîi în satul natal Zelazowa-Wola, iar apoi la Varșovia. Din 1810 și pînă în 1830, a rămas atașat permanent pămîntului polonez. Din zbuciumul și suferințele acestei Polonii înstrăinate și oprimate și-a hrănit Chopin spiritul, în această ambianță patriotică și-a format caracterul. Pentru aceasta Chopin n-a abdicat niciodată de la dragostea înflăcărată față de patria sa.

Ca muzician, Chopin s-a format în Varșovia. A început ca un „copil minune". La vîrsta de 8 ani era un pianist remarcabil. A scris chiar o „poloneză". La 9 ani a dat primul concert. Cei dintîi îndrumători au fost muzicanți modești, dar oameni de inimă. Profesorul său și directorul Conservatorului din Varșovia, Elsner, îl notează : „Uimitoare capacitate. Un geniu muzical". A urmat paralel cursurile secundare și și-a format o cultură deosebită sub supravegherea tatălui său. Era o fire bolnăvicioasă și sensibilă, un temperament puternic și pasionat. Era un om de o delicatețe și o bunătate rară. Copilăria și vacanțele petrecute la țară l-au pus de timpuriu în contact direct cu viața oamenilor simpli și cu frumoasa și interesanta muzică populară poloneză.

Chopin se naște și trăiește în plină ofensivă a romantismului. Literatura romantică, printre care baladele lui Mickievici, îl entuziasmau. Era un îndrăgostit de frumusețile patriei sale, a cărei geografie și istorie o știa în amănunt. De timpuriu legase prietenie cu Oskar Kolberg, primul și cel mai vrednic folclorist polonez.

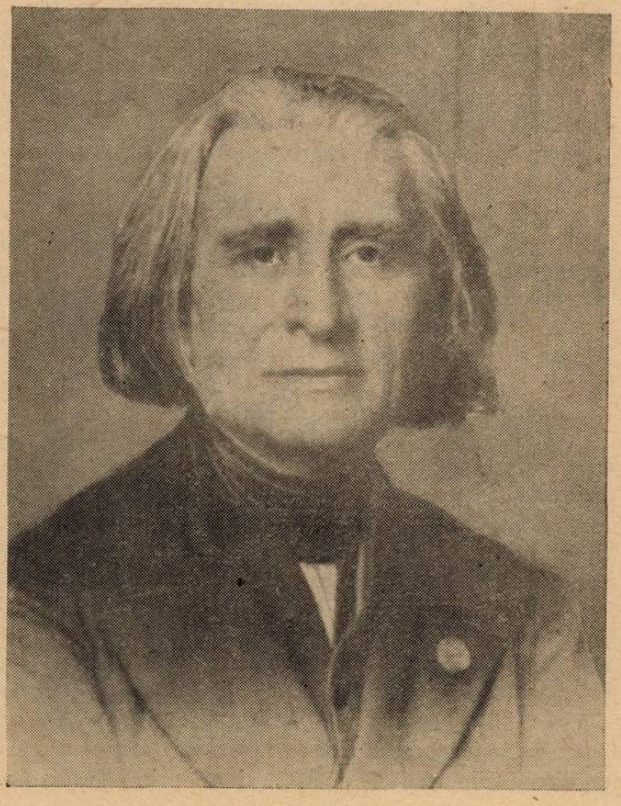
Douăzeci și două de volume reprezintă munca acestui înflăcărat patriot, în care se cuprind peste zece mii de melodii culese de el din toate colțurile Poloniei. Muzica cultă poloneză avea o tradiție veche. În contact timpuriu cu muzica occidentală și rusă, ea s-a dezvoltat legată de folclor.

În timpul tinereții sale, Chopin putea asculta la Varșovia, în afară de muzica venită de peste granițe, un număr de opere romantice cu subiecte din istoria și viața poporului polonez, dar cu influențe italiene și germane, scrise de Kamienski, Stefani și alții precum și piese instrumentale cu caracter popular, în special „polonezele" lui Oginski, Kurpinski, Elsner și alți compozitori mai puțin importanți.

Ca pianist a putut cînta și asculta, în afară de muzica marilor clasici contemporani și dinainte de el, concertele și etudele briliante ale lui Hummel, sau nocturnele sentimentale ale lui Field.

Chopin e contemporan cu cei mai mari compozitori și interpreți ai secolului al XIX-lea : Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Meyerbeer, Halévy, Boïeldieu, Chérubini, Berlioz, Liszt, Glinka, Enkel, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann și Wagner.

Franz Liszt
(portret găsit la Arad)



George Sand
(portret de Delacroix)

Cînd mureau : Weber la 1826, Beethoven la 1827 şi Schubert la 1828, Chopin absolvise Conservatorul din Varşovia şi se apropia de vîrsta de 20 de ani. De asemenea, marii clasici virtuoşi ai pianului : Hummel, Field, Krammer, Czerny, Moscheles, Klementi, Kuhlau, Thalberg, precum şi celebrul Paganini, i-au fost contemporani şi cei mai mulţi dintre ei, prieteni.

La 19 ani, Chopin era primul pianist polonez cu reputaţie bine stabilită în Varşovia şi în toată ţara. Primele compoziţii importante datează de asemenea din preajma acestei vîrste.

Pentru „Variaţiile pe o temă de Mozart" — tipărite la Viena —, Schumann şi-a manifestat un deosebit entuziasm. El a spus atunci faimoasele cuvinte despre Chopin : „Scoateţi pălăria, domnilor, avem de-a face cu un geniu !" În noiembrie 1830, părăseşte Polonia pentru un voiaj de studii în străinătate. În regretele părinţilor şi prietenilor, Chopin se urcă în diligenţa pentru Viena.

Varşovia e în plină fierbere. Bursa de studii, pe care de multă vreme o solicitase guvernului, îi e refuzată. Pleacă sărac şi fără mari speranţe. Viena nu-i e ospitalieră. Burghezia vieneză nu gustă nici revoluţiile poloneze şi nici muzica inspirată din folclor. Publicul vienez iubitor de muzică se afla atunci sub vraja exclusivă a muzicii marilor clasici germani, iar în saloane circula o vorbă, ori de cîte ori venea în discuţie soarta nenorocitei Polonii : „Bunul Dumnezeu a greşit, cînd a creat printre alte popoare şi pe polonezi."

Mult îndurerat la aflarea situaţiei desperate din patrie,Chopin rătăceşte fără ţintă prin Germania. Într-o scrisoare trimisă din Stuttgart în ţară, vorbeşte de „sentimentul meu orb de mînie şi turbare"...

În decembrie 1831 ajunge şi se instalează la Paris. Cu Polonia lui se terminase de acum pentru multă vreme.

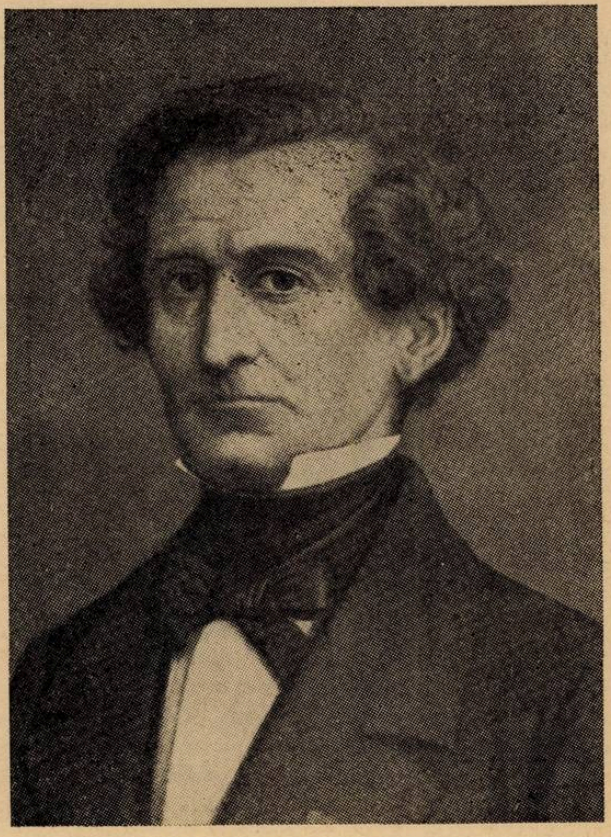
În bagajul sărac, ducea partiturile celor două Concerte pentru pian, cîteva mazurci, poloneze şi un caiet cu 12 etude. Încolo, talentul, speranţele, tinereţea şi o urnă cu pămînt din patrie, care l-a însoţit tot timpul în drumurile fără întoarcere şi pe care prietenii i l-au presărat pe piept cînd a fost coborît în cripta de la Père Lachaise, după 18 ani.

În 1831, Parisul trăieşte viaţa agitată pe care va trăi-o incontinuu între cele două revoluţii — cea din 1830 şi cea din 1848. Louis Philippe nu e iubit de popor, partida republicană e puternică. Nemulţumirile de tot felul agită mulţimile. Forţa de represiune întrece de multe ori măsura. Aproape în fiecare an au loc unul sau două atentate cont a vieţii regelui.

Înalta societate pariziană trăieşte în nepăsare şi huzur. Burghezia strînge averi. Ceilalţi îndură mizeria. Marele oraş, înfrumuseţat de Napoleon, este acum centrul cultural şi monden al lumii şi punctul de întîlnire al exilaţilor politici şi revoluţionarilor din toate ţările.

Mari scriitori, mari muzicieni, mari pictori, artişti de toate categoriile şi de toate neamurile, oameni politici, oameni de ştiinţă, se strîng în capitala Franţei. Numele celor mai iluştri contemporani, care s-au întîlnit vreodată în istoria omenirii, sînt

Hector Berlioz



înscrise pe listele oaspeților care sosesc în acest timp la Paris.

Franța însăși numără o pleiadă de personalități celebre în viața ei culturală : Victor Hugo, Lamartine, Auguste Comte, Dumas-Père, Dumas-fils, Stendhal, George Sand, Alfred de Vingy, Théophile Gautier, Balzac, Alfred de Musset, Sainte-Beuve, Mérimée, Chateaubriand, Lecomte de Lisle, Michelet ; pictorii : Delacroix, Ingres, Courbet, Corot, Gérard, Gros, Horace Vernet, Daumier, Th. Rousseau, Millet, Meissonier, Chasseriau...

Heine se afla de asemenea la Paris. Wagner face și el un popas de trei ani la Paris, între 1839 și 1842.

După primul concert dat de Chopin aici, în 1832, și care a fost bogat în glorie, dar sărac în bani, în marea capitală izbucnește holera cu o virulență de nedescris. Molima alungă populația, dricul colindă bulevardele, cei rămași se ascund și se zăvoresc în case.

Delacroix : „Libertatea"

Cu greu își mai găsește Chopin de lucru. Viața învinge însă, saloanele se deschid, Parisul își recapătă veselia. Chopin dă lecții de pian, plătite din ce în ce mai bine. Dar cine oare poate plăti bine pe Chopin, decît cei bogați ? În schimb, dă concerte de binefacere și lecții fără plată la diferiți elevi săraci.

Cu începutul, Chopin ajunge să frecventeze și să onoreze prin prezența sa cele mai importante cercuri și saloane din Paris. Era tînăr, foarte distins, fin, inteligent, cultivat, puțin ironic și conștient de tot ce se făcea și se petrecea în jurul său. Așa ni-l descriu cei care s-au bucurat de intimitatea lui. Devenise foarte solicitat și iubit. Femeile, în special, îl înconjurau cu multă afecțiune.

Societatea asta însă îl înăbușea, îl ținea prizonier. Nutrea din ce în ce mai puternic speranța evadării, dar își purta mai departe melancolia și nostalgia, pe străzile Parisului. Uneori izbucnea în violențe sau în ironii tăioase. Bunăoară, nu voia să se așeze la pian decît după miezul nopții, cînd „fluturii de salon — cum spunea el — plecau". Atunci, pentru cîțiva prieteni, „devenea poet și cînta durerile patriei pierdute..." — scrie Berlioz.

Odată, cînd după un prînz la care fusese invitat, gazda insista să cînte ceva pentru musafiri, a răspuns ironic : „Dar, Domnul meu, am mîncat atît de puțin la Dumneavoastră..."

Cînd s-a întors din Anglia, era trist și dezamăgit. El notează într-o scrisoare : „Englezii prețuiesc totul în pfunzi și iubesc arta numai ca un lux".

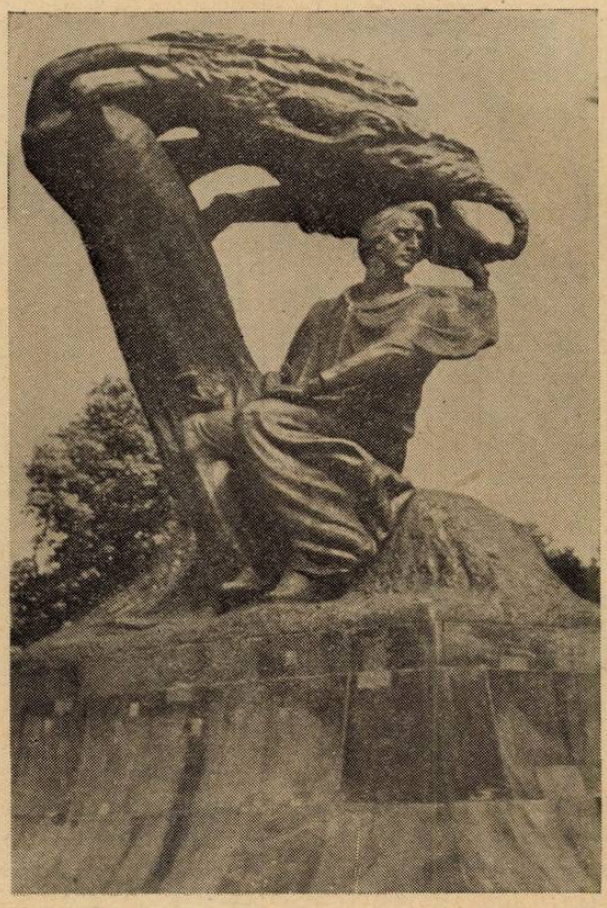
Elevii se înmulțesc, munca fără preget îl stoarce de vlagă. Apoi, Chopin este prezent peste tot, în toată viața culturală și artistică a Parisului. Se interesează de toate. Ține strîns contactul cu polonezii exilați aici și împarte bani cu amîndouă mîinile pentru acțiuni patriotice și pentru cei lipsiți de mijloace. Nopțile le trece în jurul pianului. Diminețile lucrează acasă. Iată un pasaj elocvent dintr-o scrisoare trimisă familiei sale la Varșovia, în aprilie 1847 : „Ieri am fost la Ary Scheffer, de unde am făcut apoi o vizită lui Eugène Delacroix ; în schimb, am dat mai puține lecții. N-am prînzit, fiindcă n-am vrut să mă îmbrac. Seara am preludat la pian și am cîntat cîteee despre Vistula..." Dar nu rezistă multă vreme și se îmbolnăvește de ftizie — boală temută și neiertătoare pe atunci, dar, după mentalitatea vremii, boală nobilă și potrivită romanticilor. Din an în an, tuberculoza îi va reduce din ce în ce mai mult puterile și-l va răpune înainte de a împlini 40 de ani.

Între 1832 și 1844, Chopin a scris la Paris cele mai multe și mai importante dintre lucrările sale pentru pian.

Concerte publice a dat destul de puține. Ultimul a avut loc cu o săptămînă înainte de izbucnirea revoluției din 1848.

În lumea muzicală a Parisului fusese introdus de compozitorul și dirijorul Paër, iar pe George Sand (Aurore Dupin-Dudevant), scriitoare de seamă, cu idei umanitariste și democratice, i-a prezentat-o Liszt. George Sand s-a legat puternic sufletește de Chopin. Din 1838 pînă în 1847, cei doi prieteni au fost nedespărțiți. Iarna lui 1838 și-o petrec împreună la Valdemosa în Majorca, pe Mediterana. Aci și la Nohant — lîngă Paris, unde George Sand avea o proprietate și unde scriitoarea a murit tîrziu, aproape după 30 de ani de la moartea lui Chopin —, ea l-a îngrijit cu toată afecțiunea.

Celebritatea lui Chopin ajunsese în ultimii ani ai vieții foarte mare, în toată lumea. La sfîrșitul anului 1848, invitat de una din elevele sale, scoțiana Jeane Stirling, întreprinde un turneu în Anglia



Monumentul lui Chopin de W. Szimanowski
(reconstruit în 1958, Varşovia)

şi Scoţia. Oboseala şi clima îi grăbesc sfîrşitul. Reîntors la Paris, moare la 17 octombrie 1849. O singură mare durere îl roade pînă în ultima clipă : Polonia.

Publicul francez l-a asistat lăcrămînd şi în număr mare în ultimul lui drum, pe străzile îndoliate ale Parisului.

Acesta a fost Frederic Chopin — omul şi artistul.

Parcurgîndu-i biografia, ne dăm mai bine ca oricînd seama, cît de puternic este influenţat artistul de societatea şi mediul înconjurător în care trăieşte şi al căror exponent se face, mai ales atunci cînd acţionează conştient de rolul şi menirea sa.

★

Opera muzicală lăsată de Chopin cuprinde în cea mai mare parte lucrări pentru pian. Enumerată pe scurt ea însumează :

14 poloneze, 51 de mazurci, 4 variaţiuni, 5 rondo-uri, 20 nocturne, 2 concerte, 3 sonate, 3 caiete de etude, 14 valsuri. 4 balade, 4 impromptu-uri, 4 scherzo-uri, 24 preludii, un bolero, o tarantellă, o fantezie, o berceusă ; foarte puţină muzică de cameră : un trio, un duo concertant, o sonată pentru pian şi violoncel şi 17 melodii pentru voce şi pian.

El n-a scris foarte mult, dar a scris foarte bine şi foarte interesant pentru vremea lui. El a introdus în muzică un conţinut nou şi forme noi, a îndrăznit mult fată de timpul său şi nivelul artei muzicale de atunci. A fost un inovator adevărat. Chopin a ridicat forma naţională la o intensitate de expresie şi de prestigiu egală cu cea din muzica marilor clasici şi romantici, înaintaşi sau contemporani lui. Chopin a lărgit tehnica instrumentală a pianului, devenit de la el înainte un mijloc superior şi cu mijloace proprii, specifice, de exprimare muzicală.

Muzica lui Chopin reflectă legătura indisolubilă dintre el şi poporul său, dragostea de patrie, dragostea de oameni. Ea se face ecoul ideilor celor mai înaintate ale epocii sale.

Ea continuă tradiţiile înaintate ale muzicii poloneze, şi valorifică muzica populară pe care o ridică. prin talentul şi măiestria sa, la rang universal. Chopin continuă marea tradiţie a artei muzicale, de la nivelul la care se afla ea, la începutul secolului al XIX-lea. Muzica lui Chopin continuă tentativele armonice şi melodice ale lui Beethoven din ultima perioadă, creşte din aceeaşi tulpină cu Weber şi Schubert, face parte din aceeaşi familie cu Mozart, se completează cu muzica lui Schumann, Liszt, Berlioz şi Mendelssohn-Bartholdy, deschide larg porţile şcolilor naţionale şi lui Wagner, lui Brahms, lui Fauré, Debussy, şi muzicii contemporane.

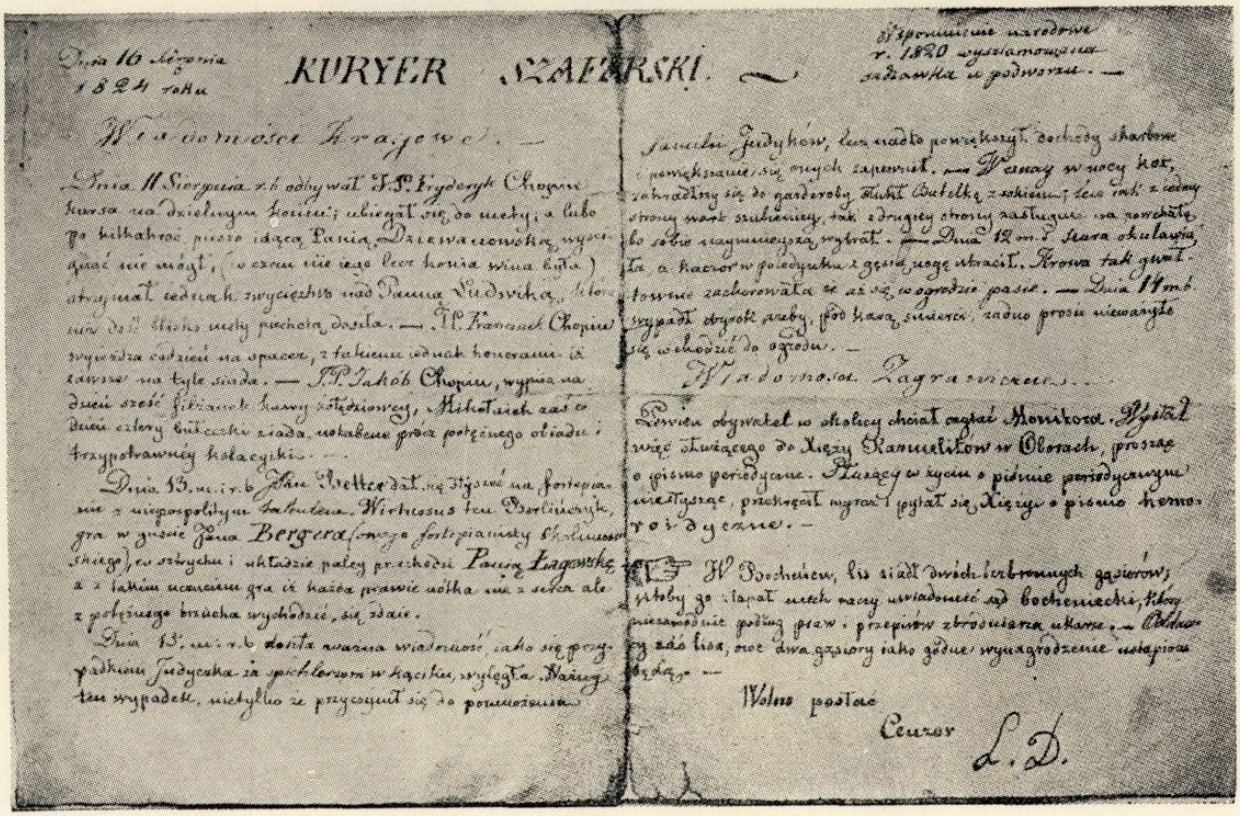
Sediul Societăţii Frederic Chopin de la Varşovia

Fr. Chopin
(litografie)

Medalie de bronz bătută în Belgia cu ocazia Anului Chopin 1949

★

Facsimilul unei pagini din Jurnalul lui Chopin (1842)


KURYER SZAFARSKI.

Dnia 16 Lipca 1821 roku

Wiadomości krajowe.

Dnia 11 Sierpnia r.b odbywał J.P. Fryderyk Chopin kurs na dziedzińcu Szkoły; ubiegał się do nagrody; a lubo po kilkakroć pierwszy idącą Panią Drzewieckowską wyprzedzać się mógł, (o czem nie jego lecz konia wina była) otrzymał jednak zwycięztwo nad Panią Ludwiką, która nie dość chyżą piechotą dosta... — P. Franciszek Chopin wyjeżdża codzień na spacer, z takiemże jednak honorem iż zawsze na tyle siada. — P. Jakób Chopin, wypina na dwóch rzędach fizjonomii kamy szlifowanej, Mikołajek zaś o dwóch rzędach guzików siada, nakształcenie przy potężnego obiadu i trzypotrawnéj kolacyjki. —

Dnia 13. m. r.b Jan Slotter dał się słyszeć na fortepianie z nieprzepotrzebnym akompaniamentem Wirtuozus ten Berlińskich, gra w guście Pana Bergera (innego fortepianisty Berlińskiego) ex abrupto i uderzenie palcy przechodzi Pannę Engerstein, a z takim uczuciem gra iż każda prawie nóżka nie z serca ale z potężnego brzucha wychodzić się zdaje.

Dnia 13. m. r.b dostał ważną wiadomość, jako się przy-padkiem Sędziczka za pachołkiem w kącie, wyległa. Ważny ten wypadek, niedyllno że przyczynił się do pomnożenia

Wiadomości krajowe. Zagraniczne...

Dziwna obywatel w okolicy chciał zażyć Monitora. Wydał więc stwierdzającego do Kiezy Kanonikow w Obornach, prosząc o pismo periodyczne. Ksiądz w tym o pismie periodycznem nieczytając, przeczytał wyraz Pismo i pytał się Xięgi o pismo tamo-wo dyczne. —

W Bochnieńcu, lis zjadł dwóch srebrnych gąsiorów; gdyby go złapał mieli nasi uwiadomić ze Bochnieńcki, który niezasmodnie pośród praw, przepisów zbrodzieniu ukarze. — Oddadzą go lisa, oraz dwa gąsiory jako godne wynagrodzenie uciągnionej straty. —

Wolno postać

Cenzor L. D.

Lirică sau epică în aparență, muzica lui Chopin posedă un dramatism puternic, care i-a permis de la început să pătrundă adînc în sufletul maselor. Lipsită de emfază, de subiectivism exagerat, de capriciile, neastîmpărul și agitația afectată a muzicii romantice, muzica lui Chopin posedă ceva din obiectivitatea muzicilor populare, șlefuite sute de ani în colectiv, sau din simplitatea, claritatea și decența muzicii lui Mozart.

Aparent, muzica lui Chopin nu este o muzică programatică. El se păzește să însoțească piesele sale chiar de cele mai laconice indicații literare. Merge pînă acolo cu această exigență încît, contrar obiceiului vremii, evită chiar dedicațiile. Acest lucru a făcut pe unii să-l considere dușman al muzicii cu program, iar pe alții să inventeze în voie tot felul de programe și să acorde tot felul de intenții muzicii sale. Chopin însă a acționat profund prin muzica sa. Mai întîi de toate, el a umanizat, a umplut cu conținut genuri muzicale, care pînă la el nu aveau nici o semnificație. Un exemplu strălucit pentru a ilustra acest lucru îl constituie etudele. Din simple exerciții tehnice pentru dezlegarea degetelor, el creează adevărate piese muzicale, la rînd cu toate celelalte, în care evidența conținutului și forța expresivă devin clare.

Toată această muzică fără program manifest, are un suflet — așa cum scria Fétis în 1832 : „Există un suflet în aceste melodii..." Prin ea vorbește o epocă, un popor, un om care a trăit și a murit, adînc atașat de patria sa.

„Printre motivele muzicii lui Chopin se aude vocea poporului" — scrie Asafiev.

Muzica lui Chopin reprezintă și exprimă cu acuitate momentele istorice contemporane lui, legate în primul rînd și în cel mai înalt grad de intensitate, de problemele majore actuale ale vremii sale, ale patriei și vieții poporului polonez.

Din pasiunea fierbinte a sufletului său — din atitudinea fățișă și profunda mișcare interioară în fața acestor probleme, s-a născut această muzică, închegată aparent în forme simple de dans popular polonez și de piese lirice, dar care vorbește deschis și puternic de la inimă la inimă și de la conștiință la conștiință, atunci cînd se stabilește legătura între ele.

Dar... pentru a nu continua să mă avînt prea mult în considerente savante asupra caracterului programatic al acestei muzici fără program mărturisit, vă prezint drept încheiere numai vorbele lui Schumann, care mi se pare că spun destul în privința programatismului acestei muzici : „Muzicile lui Chopin sînt tunuri ascunse între flori..."

Astăzi, după o sută și mai bine de ani, se poate vorbi deschis despre accesibilitatea și actualitatea muzicii lui Chopin.

★

Privit în ansamblul muzicii scrise înaintea și în vremea lui, Chopin apare ca un melodist de mare forță. Spre deosebire de clasicii și romanticii epocii sale, în compozițiile cărora se dovedește o prea strînsă legătură a melodiei cu armonia —, mergînd pînă la procesul de dezvoltare a melodiei din armonie, prin organizarea melodică succesivă a sunetelor care constituiesc acordurile —, melodia chopiniană se prezintă ca o individualitate expresivă de sine stătătoare, pe care armonia, printr-un proces secundar, o întregește și o subliniază. Această melodică posedă o cantabilitate și o vocalitate neîntîlnite în lucrările celorlalți compozitori ai vremii sale și mai vechi. Aceste particularități, care reprezintă un aspect inedit și generator al unor tendințe din ce în ce mai accentuate de emancipare a melodiei — afirmate mai tîrziu în muzica modernă —, provin din substanța și formele muzicii populare care stau la baza creației lui Chopin.

Mai mult : cercetînd cu atenție esența melodiilor lui Chopin, descoperim clar tentative îndrăznețe de construcții modale diverse, într-o perioadă de efloroscență a funcționalismului major și minor armonic.

Chopin este de asemenea un mare armonist. El apare ca un avangardist de seamă în tratarea disonanțelor și mînuirea cromatismelor și modulației.

Sub acest aspect, influența lui asupra dezvoltării muzicii din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, precum și a muzicii contemporane, este considerabilă. În ceea ce privește ritmurile și formele noi, pe care le introduce în muzică, ele aparțin pe de-a-ntregul, ca origine, muzicii populare poloneze.

Iar stilul instrumental, inimitabil, pe care Chopin îl consacră pianului, este întru totul propriu și spe-

Compozitorul Ion Dumitrescu, rostindu-şi cuvîntul la Festivitatea Chopin care a avut loc la Ateneul R.P.R. (21 februarie a.c.)

cific acestui instrument, ale cărui resurse expresive le exploatează pînă în limitele cele mai sensibile.

Prin aceasta se deosebeşte fundamental de Liszt, al cărui stil instrumental pianistic prezintă caracteristica sonorităţilor orchestrale.

Prin toate aceste calităţi, muzica lui Chopin reprezintă o operă profund naţională, dar de o valoare universală.

★

Cu aceste considerente asupra operei lui Chopin închei cuvîntul meu.

Cercetînd cu această ocazie binevenită, din nou şi mai adînc, — după mai mulţi ani, cu ochii minţii şi ai inimii, viaţa şi opera marelui romantic, mi-am dat seama, mai bine ca niciodată pînă acum, că dragostea şi admiraţia, pe care le-am purtat întotdeauna lui Chopin, au un adînc temei.

Am înţeles de ce, ori de cîte ori am avut ocazia, mi-am abătut paşii pe sub ferestrele camerei din Place Vendôme 12 şi am zăbovit ca să recitesc inscripţia înnegrită de pe marmora comemorativă ; de ce, întotdeauna am urcat aleea din cimitirul Père Lachaise pînă la mormîntul străjuit de o parte şi de alta de Bellini şi Cherubini, şi de ce m-am plecat cu respect în faţa urnei care păstrează inima lui Chopin, la Varşovia.

Pentru că Chopin este muzicianul care, în afară de importanta moştenire artistică pe care ne-a lăsat-o, ne dă o incomparabilă lecţie de omenie şi patriotism.

★

Pentru artiştii din ţara noastră, angrenaţi în momentul de faţă cu toată forţa, talentul şi priceperea lor, în construirea unei societăţi noi, unei vieţi noi, unei culturi şi unei arte noi, pentru poporul nostru, exemplul de patriotism al marelui muzician polonez să ne rămînă înscris permanent în inimi ! Cinstind pe marele muzician polonez, cinstim cultura unui popor prieten.

Aniversînd pe plan internaţional această luminoasă personalitate a culturii omeneşti, ne înfrăţim cu toţi oamenii de bine, în lupta măreaţă pentru pace.

Cuvîntul ambasadorului R. P. Polone, Ianusz Zambrovicz

În primul rînd țin să exprim cele mai călduroase mulțumiri Comitetului Romîn de sărbătorire a anului Chopin în Republica Populară Romînă, pentru orga-

Ambasadorul R. P. Polone, rostindu-și cuvîntul

nizarea festivității de astăzi consacrată marelui creator al cărui nume este înscris cu litere de aur în Panteonul marilor polonezi.

Numele marelui Chopin deschide unul din cele mai minunate capitole din istoria muzicii — din istoria culturii poloneze. Fiecare notă a muzicii lui Chopin este adînc poloneză, națională. Ea izvorăște din poporul polonez, din peisajul patriei ; dar creată într-o perioadă plină de dramatism — a luptei pentru redobîndirea independenței —, conține elementul de sbucium și de înălțare eroică.

Cu toate că este poloneză, muzica lui Chopin este accesibilă tuturor. Este înțeleasă în lumea întreagă, deoarece trezește sentimente nobile și frumoase, respinge tot ce este brutal și josnic.

Muzica lui Chopin nu aparține numai poporului polonez, ea a devenit o valoare general umană. Este unul din cei mai nobili factori de legătură dintre popoare, un factor al binelui și frumosului.

Astăzi lumea întreagă cinstește memoria marelui compozitor. Aproape în toate țările globului pămîntesc răsună acordurile muzicii chopiniene — ca un simbol al păcii, iar festivitățile chopiniene, în cea mai nobilă întrecere, devin un exemplu al colaborării internaționale dintre diferite țări, indiferent de vederile politice, ceea ce corespunde destinderii internaționale și politicii de colaborare pașnică.

Importanța internațională a muzicii lui Chopin și-a aflat expresia în faptul că manifestările Chopin din acest an s-au găsit înscrise în cadrul marilor aniversări culturale ale Consiliului Mondial al Păcii, că au loc sub auspiciile Organizației Internaționale U.N.E.S.C.O., a cărei activitate are de scop apropierea culturii tuturor popoarelor.

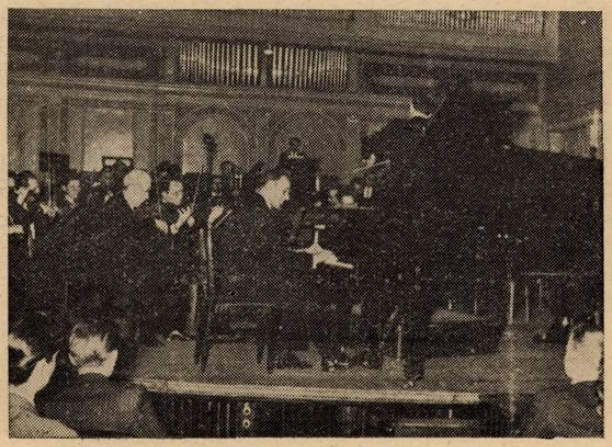
Astăzi la Varșovia răsună primele acorduri ale celui de-al VI-lea Concurs internațional Fr. Chopin, organizat cu prilejul celei de-a 150-a aniversări a nașterii marelui compozitor.

De asemenea astăzi încep și manifestările chopiniene în Romînia, țară cu mari tradiții muzicale, unde a trăit unul din cei mai mari interpreți ai muzicii lui Chopin, regretatul, stins de timpuriu, marele pianist romîn Dinu Lipatti.

Aș dori să exprim cea mai adîncă convingere că desfășurarea manifestărilor chopiniene în Republica Populară Romînă va contribui la o și mai bună cunoaștere și apropiere a muzicii lui Chopin printre masele largi ale poporului frate romîn, că aceste manifestări vor constitui o contribuție trainică la dezvoltarea prieteniei de nezdruncinat polono-romînă.

(21 februarie 1960)

Pianistul Tadeusz Smudzinski, interpretînd Concertul în fa minor, cu prilejul manifestării festive Chopin



Cîntăreț al poporului său — cîntăreț al umanității

de RADU NEGREANU

Sărbătoarea Poloniei populare, festivitățile pe care poporul polonez le închină astăzi unuia dintre cei mai avîntați și inspirați artiști luptători ai săi, înseamnă totodată o sărbătoare pentru cultura întregii omeniri, pe care arta lui Chopin a cinstit-o cu un înălțător titlu de noblețe. Căci toți cei ce năzuiesc spre libertatea și fericirea popoarelor, spre izbînda lor împotriva oricărei asupriri întîmpină cu admirație și dragoste mesajul artistului care a exprimat cele mai alese virtuți ale poporului său.

În conștiința poporului polonez, numele lui Chopin reprezintă un simbol al dragostei de țară și libertate.

Abia acum, în Polonia renăscută, ca și în celelalte țări ale lagărului socialist, s-au creiat condițiile pentru ca muzica lui Chopin să pătrundă în masele largi, pentru ca această comoară spirituală să fie smulsă din mîinile claselor exploatatoare care îndemnau pe exponenții lor culturali să umple nenumărate pagini cu falsa teorie a „aristocratismului" artei chopiniene.

Expresie a durerilor și a năzuințelor spre mai bine ale poporului polonez, această artă înaripează și astăzi conștiințele oamenilor de cultură din patria compozitorului, ca și din toată omenirea progresistă, în sensul împlinirii idealurilor pe care le-a cîntat el în opera sa. Inspirată din viața și creația artistică a poporului, răspîndită tot mai departe în straturile largi ale maselor, arta lui Chopin se dovedește a fi cu adevărat *populară* în sensul cel mai deplin și mai înalt al acestui cuvînt.

★

La începutul veacului al XIX-lea cînd se naște Chopin, Polonia se găsea într-unul din cele mai grele momente ale istoriei sale. Pierzîndu-și independența, ea a fost împărțită între cele trei mari imperii din jurul său : Austria, Prusia și Rusia. Păturile cele mai înaintate, armata, populația orașelor și intelectualii, se pregăteau cu înfocare în vederea luptei pentru independența și unitatea patriei. În perioada răscoalei decembriștilor ruși și după înăbușirea acesteia, patrioții polonezi au manifestat solidaritatea lor cu aceștia, înțelegînd că absolutismul țarist este dușmanul ambelor popoare. Luptînd cu armata țarului, polonezii lansau lozinca : „Pentru libertatea noastră și a voastră".

Lupta revoluționară a poporului polonez împotriva asupririi a îndeplinit un rol de seamă în dezvoltarea mișcării democratice a tuturor țărilor europene. Lenin arăta că „atunci Polonia era cu adevărat reazămul civilizației împotriva țarismului, era detașamentul înaintat al democrației... Tradițiile luptei pentru eliberarea națională erau atît de puternice, atît de adînci, încît după înfrîngerea suferită în patrie, cei mai buni fii ai Poloniei au plecat să susțină peste tot clasele revoluționare".

Ideile patriotice eliberatoare însuflețeau întreaga intelectualitate și artiștii poloni progresiști din acea vreme. Visul de libertate străbate literatura romantică polonă, printre ai cărei reprezentanți era și prietenul lui Chopin, marele poet Mickiewicz. În casa lui Nicolas Chopin, tatăl compozitorului, se adunau personalități de seamă ale culturii polone, artiști și oameni de știință, iar discuțiile lor gravitau, mai ales, în jurul tragicei soarte a țării ; ideea unității Poloniei înflăcăra conștiința poporului. În strînsă legătură cu această idee, se punea atunci și problema de a crea o artă națională — izvorîtă din viața poporului și din trăsăturile caracteristice ale folclorului polonez.

Chopin s-a integrat și el acestui curent. Artist patriot, însuflețit de dragoste pentru poporul său în suferință, el a intrat în legături strînse cu fruntașii literaturii polone din vremea sa. Operele acestora — ca și întreaga ambianță spirituală din patrie — au exercitat o influență puternică asupra formării sale ca artist și asupra creației sale, atît în conținutul cît și în forma ei. Mai presus însă de toți ceilalți reprezentanți ai intelectualității polone, avea să exercite o înrîurire asupra tînărului muzician profesorul său, compozitorul Iosif Elsner. Personalitate muzicală de prestigiu, luptător pentru o cultură națională, Elsner făcea parte din grupul compozitorilor care s-au străduit la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de al XIX-lea, să creeze opera națională polonă.

După o perioadă de glorie în vremea Renașterii, cînd compozitori ca Waclaw Samotulsky, Mikolai Gomulka, Mikolai Zelensky, precum și unii virtuoși ai lăutei si ai viorii se bucurau de un renume deosebit în țările Europei occidentale, muzica poloneză a cunoscut o decădere cauzată de influența iezuiților și de slăbirea politică si economică a statului feudal polon. Abia spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în condițiile luptei aprige a poporului împotriva stăpînirii celor trei imperii care își împărțiseră între ele Polonia, se manifestă, atît în muzica simfonică, instrumentală, cît și mai cu seamă în domeniul operei, tendința de creare a unei arte naționale inspirată din cîntecul popular. Printre figurile fruntașe ale acestei mișcări artistice se situează Matei Kaminsky, Karol Kurpinsky, Jan Stefani și Iosef Elsner. Ei încearcă să rupă cu imitația operei italiene, care stăpînea pe toate scenele Europei, inclusiv cea din Varșovia, și introduc motive folclorice în creațiile lor lirice pe texte poloneze. În acest climat muzical se dezvoltă tînărul Frederic, căruia maestrul său îi hărăzise soarta de a deveni creatorul operei naționale. Dar geniul său artistic a parcurs alte căi, iar misiunea de a crea opera națională a împlinit-o generația următoare a lui Chopin prin activitatea componistică a lui Stanislaw Moniuszko (1819-1873).

Înaintea învățăturii lui Elsner, copilul Chopin capătă primele idei asupra vieții și artei chiar în sînul familiei. Tatăl său, Nicolas Chopin, francez de origină poloneză, părăsise Franța încă de la vîrsta de 17 ani, stabilindu-se în Polonia. El este pătruns de elanul patriotic, de eliberare a patriei subjugate și luptă ca ofițer în armata lui Kosciusko. Personalitate distinsă, cu un ridicat nivel de cultură, admirînd cu deosebire pe Voltaire și Rousseau, Nicolas Chopin lucrează ca profesor de franceză în casele polonezilor nobili sau înstăriți. Într-una din aceste case, la contesa Skarbek, el face cunoștință cu o rudă săracă a contesei, Justina Krzyzanowska care-i devine soție. Ambii părinți ai lui Chopin aveau înclinații muzicale, cu deosebire mama sa care, încă din tinerețe, era admirată pentru vocea ei și pentru finețea interpretărilor sale la pian. În casa de pe moșia contesei Skarbek, la Zelazowa Wola, aproape de Varșovia, s-a născut Frederic în ziua de 1 martie 1810.

Arătînd de timpuriu daruri muzicale, el știa încă la vîrsta de cinci ani să cînte la pian, iar la șapte ani încînta publicul Varșoviei prin concertele sale. La aceeași vîrstă i se publică și prima compoziție. Educația foarte atentă a părinților i-a condus pașii în această perioadă, ferindu-l de îngîmfare de pe urma succeselor atît de timpurii și lărgindu-i necontenit orizontul spiritual. Tatăl său i-a insuflat o severă disciplină a muncii și înalte sentimente patriotice. De la mama sa, tînărul artist învață să prețuiască frumusețile cîntecului popular polonez căruia îi acordă în anii copilăriei și adolescenței o atenție tot mai stăruitoare. Se simțea atras mai ales de studiul istoriei și al literaturii, în primul rînd al celei poloneze.

Plimbîndu-se la țară alături de tatăl său și uneori, în timpul vacanțelor școlare fiind invitatul unor colegi de liceu, el se interesa cu precădere de muzica populară, mergînd la petrecerile țăranilor cu jocuri și cîntece, jucînd el însuși alături de țărani. Un biograf a lui povestește că într-o seară de iarnă Frederic, trecînd împreună cu tatăl său pe lîngă o cîrciumă și auzind un lăutar ce cînta la vioară mazure și oberekuri, rămase nemișcat la fereastra cîrciumii vreme îndelungată, în ciuda stăruinței tatălui de a se întoarce curînd acasă. Altă dată, ascultînd cîntarea unei fete de la țară, el îi dă bani spre a o convinge să repete mazurka pentru a-i învăța mai bine melodia și cuvintele. Același biograf, Hoesick, susține că observațiile proprii ale lui Chopin asupra vieții de la țară i-au oferit mai mult de cît toți profesorii.

Cu toate acestea, istoria menționează numele lui Ziwny, profesorul său de pian, care a știut să-l educe în spiritul dragostei față de muzica clasicilor și mai cu seamă față de opera lui Bach, în care Chopin a văzut toată viața cea mai înaltă școală a pianistului și modelul neîntrecut de artă a compoziției. Fiind odată întrebat cum își pregătește concertele, el răspunde : „De obicei mă închid în casă timp de două săptămîni și cînt Bach — aceasta mi-e pregătirea".

Învățătura cu Ziwny încetează cînd tînărul, la vîrsta de 12 ani, ajunge să fie considerat drept cel mai de seamă pianist al țării sale. Profesorul său, uimit de realizările excepționale ale copilului pianist, socotește el însuși că nu mai are ce-l învăța. Chopin începe atunci studiul compoziției cu Iosif Elsner, director al Școlii superioare de muzică și dirijor al Teatrului de Operă din Varșovia. Elsner cucerise un loc de frunte în viața muzicală a Varșoviei datorită și compozițiilor sale foarte prețuite, între care mai multe opere cu subiecte istorice naționale.

Activitatea sa pedagogică îndelungată a format generații întregi de compozitori polonezi. El a știut să găsească drumul potrivit pentru educarea tînărului Chopin, abătîndu-se de la șabloanele pedagogice nepotrivite unei naturi artistice ieșite din comun. El declara odată unor muzicieni nemulțumiți de lipsa de atenție a lui Chopin față de regulile tradiționale ale artei sale : „Lăsați-l în pace, el merge pe un drum neobișnuit, fiindcă și darurile sale sînt neobișnuite. El nu se ține cu strictețe de o metodă consacrată, avînd una potrivită sie-și, și va dezvălui în lucrările sale o originalitate cum nu s-a mai întîlnit la nici un altul într-o asemenea măsură". Liszt scria că „Iosif Elsner l-a învățat lucrurile cele mai grele, cele mai puțin cunoscute : a fi exigent cu sine însuși și a ține seama de roadele ce pot fi dobîndite numai prin răbdare și muncă". Dragostea și recunoștința față de maestrul său au ocupat pentru totdeauna un loc în sufletul strălucitului elev. Adesea, mai tîrziu, Chopin pomenește cu veneratie numele lui Elsner care i-a îndreptat pașii pe drumul artei.

Activitatea ca pianist a tînărului Frederic ia proporții din ce în ce mai mari, întîi la Varșovia, mai tîrziu și în afara granițelor Poloniei. El concertează adesea în saloanele nobililor, avînd întotdeauna o atitudine de indiferență față de ei. Referindu-se la concertele lui Chopin, de mai tîrziu, în casele aristocratice ale Parisului, Liszt scria : „Cine știa să-i citească pe față putea ghici că adesea Chopin își dădea seama că printre acei domni frumoși, frezați și pomădați, printre acele minunate doamne, decoltate și parfumate, nimeni nu-l înțelegea". Sînt semnificative în această privință următoarele rînduri dintr-o scrisoare a lui Chopin : „Dintr-o dată ți se găsește mai mult talent dacă ai fost ascultat la ambasada engleză sau austriacă. Dintr-o dată cînți mai bine dacă ai fost protejat de prințesa Vaudemont... Ea avea în casă o mulțime de cățeluși negri și albi, canari și papagali și, pe lîngă aceștia, avea cea mai veselă maimuță din toată înalta societate de aci, maimuță care, la toate seratele, mușca pe celelalte... contese".

Personalitatea artistică a lui Chopin se desăvîrșește sub influența mediului muzical din Varșovia, ale cărei spectacole și concerte le frecventa în mod regulat. Varșovia era în acea vreme un centru muzical important. Teatrul său de operă națională fusese înființat cu 50 de ani înainte și reprezenta numeroase opere ale compozitorilor poloni menționați și mai înainte : Kamensky, Kurpinsky, Elsner, Stefani etc. În aceeași perioadă ia avînt tipărirea creației folclorice polone, către care se îndrepta atenția tuturor artiștilor culți, stimulați fiind și de susținerea pu-

blicului larg care iubea cu ardoare poezia şi muzica populară. Alături de arta naţională, care-şi punea pecetea pe întreaga orientare a culturii polone din prima jumătate a veacului al XIX-lea, era bine cunoscută şi frecvent cîntată creaţia muzicală de peste hotare, operele lui Mozart, Weber, Rossini, Auber, Spontini, Boieldieu etc. Concertele date de către diferiţi artişti străini, cîntăreţi şi mai ales instrumentişti, ca renumitul pianist Hummel şi marele violonist Paganini au interesat îndeosebi pe Chopin, deschizîndu-i noi orizonturi asupra întrebuinţării tehnicii instrumentale în arta nouă romantică, asupra dezvoltării mijloacelor de expresie în execuţia instrumentală.

Printre primele lucrări ale lui Chopin se impun atenţiei publicului variaţiunile pe o temă din „Don Juan" de Mozart, o parte din studiile op. 10, unele melodii pentru voce şi pian şi mai cu seamă cele două concerte pentru pian, în mi minor şi fa minor. La vîrsta de 19 ani, încărcat de glorie în patria sa, Chopin începe să cucerească publicul prin concertele date la Viena, Praga şi Dresda. Rondo-ul său „a la Krakoviack" pentru pian şi orchestră, variaţiunile pe tema de Mozart, precum şi improvizaţiile pe teme propuse de public, au dezlănţuit aplauzele furtunoase ale publicului vienez. Criticul „Gazetei teatrale vieneze" ca şi corespondentul „Gazetei muzicale" din Leipzig îl consideră ca pe unul din marii pianişti ai timpului său şi evidenţiază originalitatea compoziţiilor sale care „poartă pecetea geniului". Un an mai tîrziu, la sfatul lui Elsner şi al prietenilor săi, Chopin pleacă din nou în străinătate.

Situaţia politică din Polonia prevestea apropierea unor evenimente dramatice. Se pregătea răscoala poporului pentru eliberarea de sub jugul Rusiei ţariste. Presimţind evenimentele şi legat prin toată fiinţa sa de mişcarea patriotică, de familia şi prietenii săi, Chopin amînă mereu plecarea. După multe ezitări, el părăseşte ţara, plin de amărăciune, în ciuda marilor succese şi a sentimentelor calde ce-l întîmpinau pretutindeni. O scrisoare către prietenul său Titus Woyciechowsky, arată în cuvinte zguduitoare această stare de depresiune sufletească : „Mi se pare că părăsesc Varşovia pentru a nu mă mai reîntoarce niciodată la ai mei. Mi se pare că plec pentru a muri — şi cît de trist este să mori departe de casă, printre străini. Cît de groaznic ar fi să văd, lîngă patul meu de moarte, în locul familiei, un medic nepăsător sau o slugă". La plecare el primeşte cu lacrimi în ochi, o cutie de argint conţinînd pămînt din patria iubită. Presimţirile lui Chopin s-au împlinit întru totul, el n-a mai izbutit niciodată să-şi revadă ţara natală.

Călătoria sa trecea printr-o Europă revoluţionară. Anul 1830 a adus evenimente furtunoase în Franţa, Germania, Italia precum şi în ţările din răsăritul Europei. Chopin rămîne timp de cîteva luni la Viena. Abia sosit acolo, află de izbucnirea insurecţiei din Varşovia, veste care-i pricinuieşte cea mai sfîşietoare nelinişte. El hotărăşte să se întoarcă acasă pentru a lua parte la lupta de eliberare. Numai stăruinţele prietenilor polonezi l-au împiedecat de la aceasta. Într-o scrisoare către Elsner se oglindeşte atitudinea sa patriotică : „Din ziua cînd am aflat de evenimentele din 29 noiembrie şi pînă astăzi nu simt decît durere...

Zadarnic se străduie Malfatti (medic vienez, fost prieten al lui Beethoven — R.N.) să mă convingă că orice artist este un cosmopolit. Ca artist mă simt încă în leagăn, dar ca polonez am intrat în al treilea deceniu al vieţii". La Stuttgart, în drum de la Viena spre Paris, îl ajunge ştirea despre înăbuşirea răscoalei poloneze. Durerea şi revolta cauzată de situaţia din patrie au rodit în creaţia sa. Durerea adîncă răsună în muzica preludiului în la minor, iar studiul „revoluţionar" în do minor şi preludiul în re minor dezlănţuie furtuni de pasiune şi dramatism — pagini geniale în care palpită inima înflăcărată a unui artist patriot.

Sosit la Paris în 1831, Chopin devine în scurt timp o figură cunoscută în lumea artistică, pianist şi compozitor apreciat şi profesor căutat. Parisul din acel timp avea toate trăsăturile caracteristice capitalismului, care a transformat în marfă şi comerţ chiar şi talentul şi opera de artă. Conştient de realităţile sociale ce i se înfăţişau, Chopin scrie prietenului său Woyciechowsky : „Ştii, aci este acum mare sărăcie, circulă bani puţini, întîlneşti numeroşi oameni zdrenţăroşi cu fizionomii expresive şi nu odată auzi discuţii ameninţătoare despre imbecilul Philippe (regele Louis-Philippe) care abia mai atîrnă de guvernul său. Clasa de jos este foarte agitată, gata în fiecare minut să-şi schimbe situaţia sa mizeră".

Parisul rămăsese totuşi mai departe centrul civilizaţiei şi culturii din Europa apuseană. Acolo se ciocneau cu toată puterea interesele claselor antagoniste şi — în legătură cu aceasta — se desfăşurau luptele de idei şi de curente artistice. Acolo era focarul ideilor înaintate în domeniul social sau artistic. Într-acolo se îndreptau mulţi artişti de frunte din alte ţări şi din Franţa.

Prin anii 1830—1850 trăiau şi lucrau acolo scriitorii romantici francezi Victor Hugo, George Sand, Alfred de Musset, poetul polonez Mickiewicz, Heine, pictorul Delacroix, compozitorii Bellini, Rossini, Donizetti, Liszt, Meyerbeer. Viaţa muzicală era deosebit de bogată, funcţionau două teatre de operă şi aveau loc numeroase concerte ale marilor virtuozi.

Chopin intră în cercul artiştilor menţionaţi mai sus, leagă relaţii de prietenie cu Heine, cu Mickiewicz, cu pictorul Delacroix şi cu Liszt. Contactul cu marii artişti ai timpului i-a lărgit mult orizontul, dezvoltîndu-i concepţiile şi măiestria artistică, îmbogăţind mult resursele de expresie ale artei sale. În aceşti ani el învaţă totodată să cunoască aspectele inegalităţii sociale care au înjosit adesea pe unii artişti. El trebuie să renunţe la căsătoria cu Maria Wodzinska, sora unui prieten din copilărie, numai fiindcă familia acesteia, de neam nobil, n-a acceptat legătura ei cu un muzician. Lovitura grea primită în această împrejurare a fost atenuată prin noua legătură de dragoste cu renumita scriitoare franceză George Sand. Primii ani ai acestei legături au însemnat o perioadă de avînt în creaţia lui Chopin. Bucurîndu-se de liniştea unui cămin, după o vreme îndelungată de singurătate, stimulat de atmosfera prielnică a întîlnirilor cu diferiţi oameni

de elită ai vieții artistice pariziene, îmbogățindu-și sufletul prin călătorii în ținuturi pitorești Chopin a dat la iveală, în această perioadă, multe dintre cele mai de seamă lucrări ale sale.

El apare în schimb foarte rar în concerte, dar cîntă adesea acasă prietenilor și compatrioților care-l vizitau. Bucuria cea mai mare i-o prilejuiau întîlnirile cu polonezii veniți la Paris. Aceștia îi aduceau vești din patrie, îi cîntau sau recitau versuri populare. Chopin întîmpina pe compatrioții săi cu căldură și generozitate, ajutîndu-i cu bani la nevoie. Despre acești vizitatori dragi, scria el cuvinte demne de un adevărat artist patriot : „Cînd vine la mine unul dintre ei mă așez la pian... Lacrimile ce le smulge nu odată muzica mea, nu este oare aceasta cea mai înaltă răsplată pentru un artist național ?"

Viața alături de George Sand îi produce însă, cu trecerea anilor, tot mai multe nemulțumiri. Se accentuau treptat deosebirile de caracter dintre ei. George Sand hotărăște în sfîrșit ruperea căsniciei, împotriva dorinței lui Chopin care suferă astfel o lovitură dintre cele mai grele. Zguduit și de moartea a două ființe dragi, tatăl său și prietenul apropiat Jan Matuszinsky, el nu mai reușește să-și refacă sănătatea fizică și morală după despărțirea de femeia iubită. Boala de plămîni care-l amenința încă de multă vreme se înrăutățește repede, pricinuindu-i moartea în toamna anului 1849 (17 octombrie). Potrivit dorinței sale, inima i-a fost transportată în patrie, la Varșovia.

★

Într-un articol despre Chopin, Liszt scria : „La fel ca și celuilalt mare poet Mickiewicz, compatriotul și prietenul său, muza patriei îi dicta cîntările sale și plînsetul Poloniei împrumuta accentelor sale nu știu ce tainică poezie care, pentru toți cei ce au simțit-o, n-ar putea fi asemănată cu nimic altceva..." Într-adevăr, motivele și imaginile artistice ce stau la baza creației lui Chopin sînt strîns legate de viața patriei sale, de oamenii și istoria acesteia. Ele oglindesc încrederea în forța luptătoare a poporului și în izbînda mișcării patrioților polonezi. Patosul imaginilor eroice, epice, dramatice, pătrunde în cele mai de seamă lucrări ale sale, despre care muzicologa sovietică V. S. Galațkaia scrie : „Baladele sau sonatele lui Chopin, scherzourile sau fanteziile sale sînt niște simfonii originale pentru pian". Atît prin conținut cît și prin formă, prin variatele sale mijloace de expresie care ilustrează la tot pasul geniul inovator al compozitorului, muzica lui Chopin vădește puternicile sale rădăcini naționale.

Ca nici un alt compozitor pînă la dînsul, el a desprins din cîntecul popular polonez mult mai mult decît anumite trăsături exterioare de natură melodică sau ritmică, el a sorbit din substanța folclorică însuși felul de a gîndi și de a simți artistic al poporului. Vorbind despre finalul concertului în mi minor, un critic german, contemporan lui Chopin arăta că : „Nimeni n-a înțeles probabil mai bine cum să îmbine caracterul național al cîntecelor populare poloneze cu stilul unui concert briliant". Iar Liszt, în legătură cu mazurcile, scria : „Chopin a desprins poezia necunoscută pe care abia o indicau temele originale ale *mazurelor* poloneze. Păstrîndu-le ritmul, el le-a înnobilat melodia, le-a mărit proporțiile și a introdus armoniile clar obscure... pentru a picta... nenumăratele emoții atît de variate care frămîntă inimile în timpul dansului". Tot Liszt arată că „ascultînd unele poloneze ale lui Chopin, parcă ai auzi pasul mai mult decît ferm, apăsat, al oamenilor ce înfruntă cu orgoliul curajului toate nedreptățile soartei".

Muzica populară polonă, avînd multe trăsături comune cu muzica celorlalte popoare slave, se distinge prin căldura și duioșia melodiilor sale cantabile, prin varietatea și caracteristicul structurii sale modale. Întrînsa predomină monodia vocală, totodată însă capătă o dezvoltare mare muzica instrumentală de tipul variațiunilor. De asemenea ocupă un loc important în folclorul muzical polonez formele de dans și, în general, elementul ritmic. Aceste trăsături ale muzicii poloneze sînt caracteristice și creației chopiniene. Încă din vremea copilăriei și adolescenței, după cum arată lista cronologică a operelor sale, el acordă o atenție precumpănitoare genurilor muzicii naționale. Consultînd această listă vom găsi în perioada despre care vorbeam mai sus, în primul rînd poloneze, mazurci, rondo-uri și fantezii pe teme populare (mazur, krakoviak). Chopin se străduia să toarne aci în forme clasice un conținut național. El folosea uneori teme autentice, alte ori însă crea el însuși teme în spiritul muzicii populare. O apropiere mai vie de muzica populară trădează multe dintre cîntecele sale vocale pe versuri de poeți polonezi. Acolo apare cîntecul mazurei sau oberek-ului, alternînd cu partea pianului, ce redă riturnelele executate de către orchestrele de la țară.

Bacanala pentru voce şi pian.

Exemplul citat arată şi întrebuinţarea punctului de orgă pe tonică şi dominantă, pe care-l executau contrabaşii sau cimpoiul în orchestrele săteşti.

Nu numai în anii debutului, dar şi în perioada maturităţii se poate remarca locul important pe care-l ocupă genurile de dans în creaţia lui Chopin, dovadă a legăturii permanente a acesteia cu muzica populară poloneză, atît de bogată în astfel de genuri. Adesea, fragmente sau episoade în ritm de dans apar şi în lucrările de anvergură mare care în întregul lor, nu manifestă o legătură directă cu imaginile muzicii populare (vezi de pildă primele teme din Baladele I şi IV, Trio din Scherzo-ul Sonatei în si bemol minor, Preludiul nr. 7 în la major.)

Cel mai pregnant colorit naţional se întîlneşte, fără îndoială, în mazurci. Asemănătoare din punct de vedere al formei (tripartită simplă sau compusă) ele sînt foarte diferite în ceea ce priveşte conţinutul. Criticul unui ziar parizian scria cu prilejul primei audiţii a unora dintre aceste mazurci următoarele : „Adevărata mazurcă poloneză, aşa cum ne-o redă Chopin, are un caracter atît de original şi se adaptează, în acelaşi timp, tot atît de bine exprimării unei melancolii sumbre ca şi unei veselii nestăpînite ; ea se potriveşte atît cîntecelor de dragoste cît şi celor de război..."

Mazurcile lui Chopin îmbină caracteristicile a trei dansuri populare poloneze cu ritm ternar : mazur, kuiawiak şi oberek. Adesea, prin procedee ale formei, prin intonaţii melodice şi particularităţi ale limbajului armonic, el redă în mazurci trăsături specifice ale dansului popular sau sonorităţi ale orchestrelor ţărăneşti. Astfel, în numeroase cazuri el repetă — schimbînd uneori îmbrăcămintea armonică — scurte intonaţii melodice de cîte două măsuri.

Mazurca nr. 19, op. 30 nr. 2.

Altă dată reia o frază melodică, după maniera caracteristică muzicii săteşti poloneze, la o cvartă inferioară :

Mazurca nr. 2, op. 6 nr. 2.

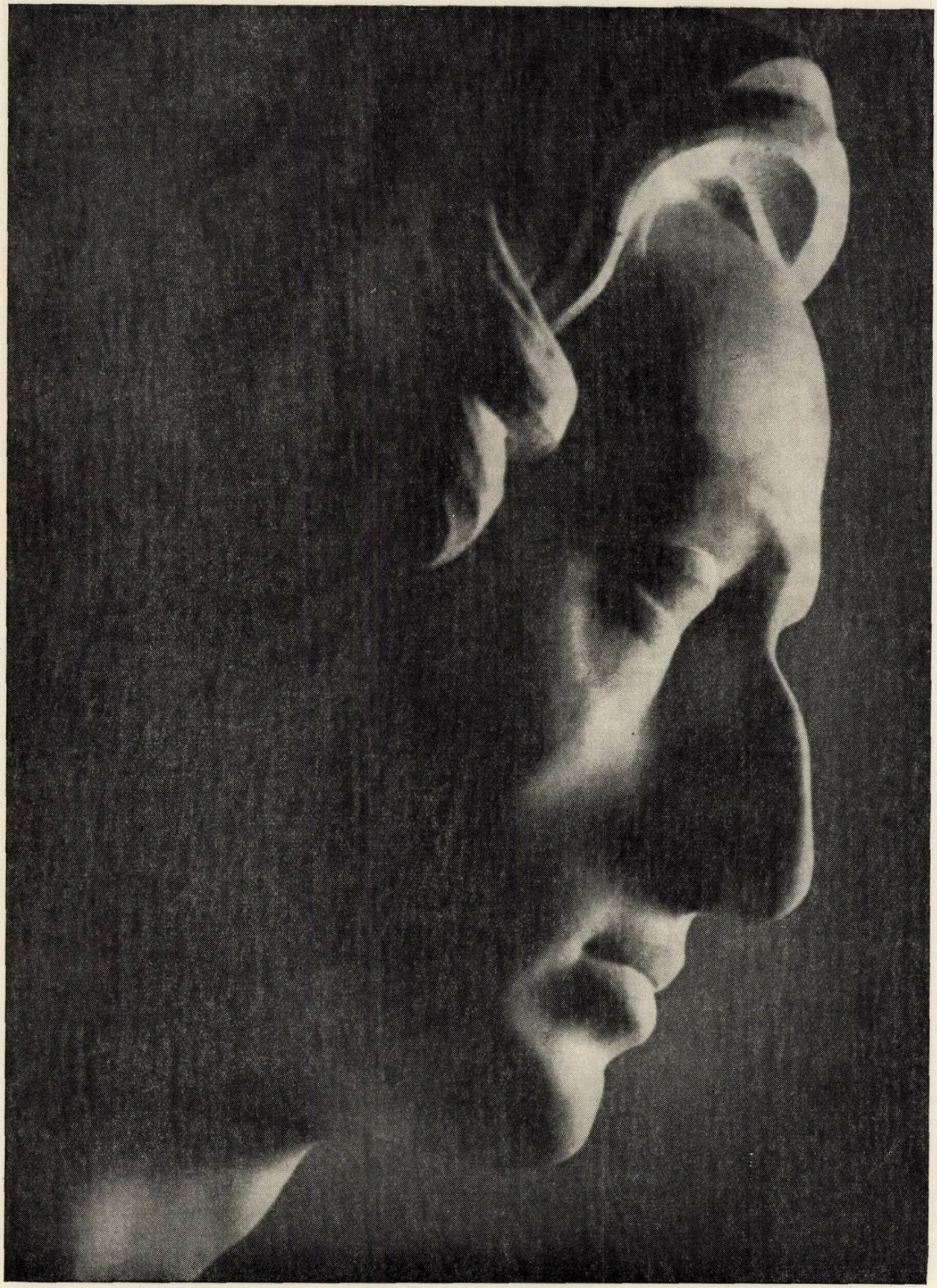
Uneori apar în mazurci interludii sau concluzii de tipul riturnelelor instrumentale ţărăneşti, presărate printre figurile de dans.

Unele întorsături melodice, însoţite de un cromatism specific, provenit din alternarea a două moduri pe aceeaşi tonică, se întîlnesc adesea în dansul popular polonez. Asemenea figuri melodice se pot găsi frecvent în muzica lui Chopin şi întrînsele îşi află desigur origina armonia cromatică caracteristică stilului chopinian.

Mazurca nr. 11, op. 17 nr. 2.

Intuind în chip genial posibilităţile de îmbogăţire ale limbajului armonic, ascunse în muzica populară, Chopin nu se dă în lături de la întrebuinţarea acordurilor paralele care, în vremea lui şi mai tîrziu, au surprins uneori în mod neplăcut urechile deprinse cu înlănţuirile armonice obişnuite în muzica ţărilor din apusul Europei.

Mazurca nr. 21, op. 30 nr. 4.

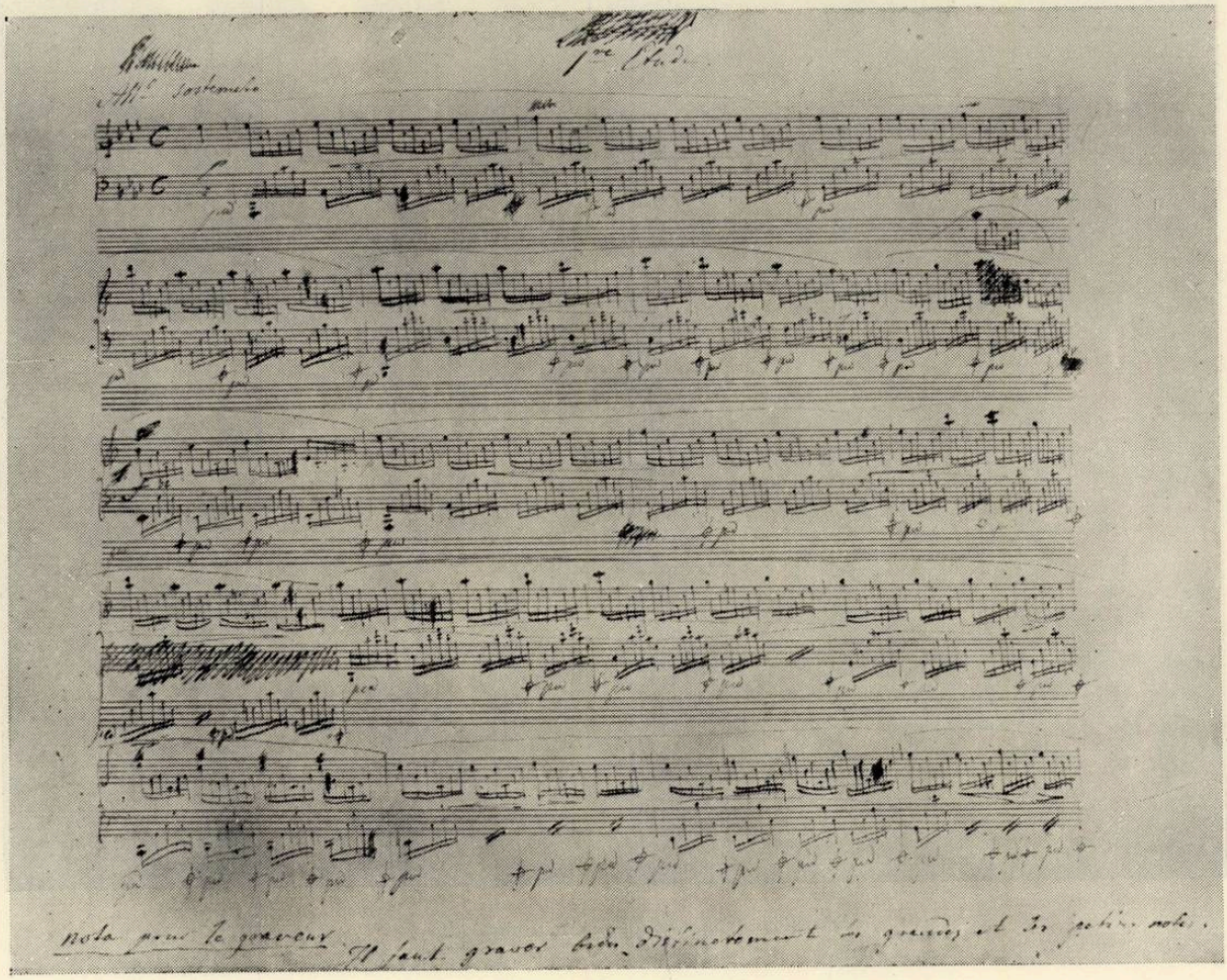


Bustul lui Chopin din marmură albă

Mîna lui Chopin turnată în bronz

★

Manuscris al unui Studiu pentru pian



În structura melodico-armonică a muzicii chopiniene apar elemente înoitoare prin întrebuinţarea modurilor aşa zise „medievale" sau „bisericeşti", în realitate moduri populare, al căror farmec l-a cunoscut compozitorul ascultînd folclorul muzical al ţării sale. Iată două exemple, primul în modul frigic, iar al doilea în modul lidic.

Nocturna în do diez minor op. 27 nr. 1.

Mazurca nr. 23, op. 33 nr. 2.

Adesea mazurcile redau sonoritatea şi caracterul specific al orchestrelor ţărăneşti prin folosirea unor armonii primitive sau a unor cadenţe armonice neobişnuite în muzica apuseană.

Mazurca nr. 15 op. 24 nr. 2.

Caracterul naţional al creaţiei lui Chopin, legătura acesteia cu patria şi poporul său, nu se restrînge însă nici pe departe la prelucrarea trăsăturilor caracteristice ale muzicii populare poloneze, deşi însăşi această prelucrare dezvăluie geniul inovator al compozitorului care a depăşit cu mult tratarea simplistă a folclorului de către muzicienii polonezi dinaintea lui şi a îmbogăţit, prin aportul său creator în stilizarea muzicii populare, resursele expresive ale muzicii universale şi mai cu seamă ale şcolilor muzicale naţionale.

Chiar atunci însă cînd nu se sprijină în mod nemijlocit pe intonaţiile şi formele cîntecului popular, Chopin rămîne înainte de toate un bard naţional, imaginile muzicii sale, sentimentele ce insufleţesc aproape întreaga sa operă izvorînd din legătura cu viaţa poporului său. Astfel Polonezele lui Chopin, adevărate poeme epico-dramatice, îmbină elemente populare pline de prospeţime melodică şi vigoare a ritmului de dans, cu imagini măreţe ale patriei. Uneori predomină în ele caracterul solemn fastuos, ca în nr. 3 la major, alte ori sînt învăluite de o atmosferă funebră (nr. 4 do minor) sau străbate în ele un uriaş avînt eroic (nr. 6 la bemol major). Baladele, a căror înrudire cu poemele în versuri ale compatriotului său Adam Mickiewicz este bine cunoscută şi a fost confirmată adesea de către compozitor, exprimă de asemenea gîndurile şi sentimentele complexe ale acestuia în legătură cu patria, cu eroii săi şi cu tragica ei soartă. Prin conţinutul lor, Scherzourile (a căror denumire nu se mai referă de data aceasta decît la forma lor muzicală, preluată de la clasici), ca şi fantezia în fa minor, se apropie de cel al baladelor ; tonul lor grav, expresia patetică şi dramatismul unora din paginile lor dezvăluie de asemenea o semnificaţie patriotică.

De-a lungul activităţii sale creatoare, Chopin şi-a lărgit treptat orizontul prin asimilarea valorilor clasicismului precum şi ale muzicii romantice europene, ale căror cuceriri le-a putut cunoaşte într-o bună măsură încă în ţara sa, dar pe care şi le-a apropiat mai mult în a doua perioadă a vieţii, petrecută la Paris. Arta sa manifestă în anii maturităţii tendinţa spre forme mari, dezvoltate, pline de dramatism. Diferitele genuri ale creaţiei sale : nocturnele, baladele, mazurcile, preludiile şi altele, sînt pătrunse în perioada maturităţii de puternice accente dramatice şi dezvăluie variate procedee de amplificare a formei. Esenţa slavă a întregii sale gîndiri muzicale se îmbogăţeşte acum prin preluarea, în chip original, a spiritului arhitectonic şi concepţiei polifonice din muzica lui Bach, a eleganţei desenului melodic mozartian precum şi a dramatismului simfonic ce caracterizează creaţia lui Beethoven. Cantabilitatea specifică, a melodicii chopiniene împrumută de asemenea unele trăsături ale bel-canto-ului italian, faţă de care compozitorul a manifestat un ataşament statornic încă din vremea tinereţii petrecute la Varşovia, îndrăgindu-l apoi într-o şi mai mare măsură în urma cunoştinţei personale şi prieteniei cu Vincenzo Bellini, sărbătoritul autor al „Normei". Apropierea lui Chopin de tezaurul culturii muzicale a Apusului exercitînd o influenţă binefăcătoare asupra maturizării creaţiei sale, nu a dus totuşi la o transformare esenţială a stilului său, ale cărui trăsături principale s-au format pe bazele tradiţiei poloneze a muzicii culte şi populare încă înainte de plecarea sa din patrie. De aceea, între lucrările compuse în Polonia şi cele create mai tîrziu în străinătate există o continuitate stilistică, dovedind că esenţa slavă şi naţională este comună întregii creaţii chopiniene. Cu o ascuţită ironie biciuia compozitorul pe cei ce nu recunoşteau această realitate. Într-o scrisoare adresată prietenei sale Delfina Potocka el scria :... „S-au năpustit asupra mea, spunînd că, în loc să compun o operă naţională, gîdil nervii prin saloane şi scriu exerciţii. Dacă nu o operă, atunci să creez doar mazurci şi poloneze, fiindcă aceasta este muzică naţională poloneză. Eu am tăcut. Căci dacă ei nu simt, n-o să le arăt cu degetul, în notele mele, elementul polonez".

Fiind înainte de toate un mare cîntăreț al poporului său, Chopin a devenit tocmai prin aceasta o figură proeminentă a muzicii universale. Dragostea de libertate, de patrie și de popor, care și-a găsit în arta sa o întruchipare atît de măreață, a trezit și trezește aceleași sentimente în rîndurile oamenilor progresiști aparținînd altor popoare. Înaltele virtuți ale fermității și încrederii în biruința luptei pentru mai binele omenirii, virtuți pe care le afirmă cele mai de seamă opere ale lui Chopin, înflăcărează inimile tuturor celor ce sînt animați de aceste idealuri.

Influența operei sale asupra contemporanilor și urmașilor a fost deosebit de puternică. Melodia chopiniană a exercitat o deosebită atracție asupra compozitorilor romantici și mai cu seamă, asupra lui Liszt și muzicienilor ruși. La Chopin, melodia constituie principalul factor al expresiei. Melodiile sale, cu tot rafinamentul și varietatea lor, sînt ușor accesibile și se memorează cu ușurință datorită intonațiilor lor izvorîte din muzica populară. Melodica lui Chopin, de natură vocală, împletind cantabilitatea muzicii slave cu trăsăturile stilului vocal al operei romantice italiene, se apropie totodată de inflexiunile graiului vorbit. La frumusețea și calda expresivitate a cîntecului ea adaugă plasticitatea declamației.

Nocturna nr. 5 fa diez major.

Adesea melodiile lui Chopin prezintă un caracter de ornamentație, ele alcătuind o linie capricioasă și plină de cotituri. Se poate spune că la el ornamentul se integra în gîndirea componistică.

Nocturna nr. 5 fa diez major.

Cu toată varietatea desenului melodic, fiecare întorsătură a sa are semnificația și logica sa proprie. Melodismul cantabil constituie esența muzicii lui Chopin și el pătrunde în toată substanța muzicală, în toate amănuntele, în pasaje, figurații sau acompaniamente.

Etuda fa minor op. 25 nr. 2.

Sonata în si bemol minor Trio din Scherzo,

Limbajul armonic chopinian, prin bogăția sa de culori și autenticul caracter inovator, a deschis orizonturi nebănuite întregii muzici europene, el prevestind linia de dezvoltare a armoniei pînă la începutul veacului nostru în creația unui Fauré, Debussy sau Skriabin. La baza acestui limbaj atît de original stă prelucrarea fină a caracteristicilor modale din folclorul slav. Aici își găsește rădăcina cromatismul specific al muzicii lui Chopin ; tot în muzica populară își are origina paralelismul acordurilor, precum și alte înlănțuiri neobișnuite de acorduri, disonanțe nerezolvate, etc. Dar Chopin a deschis căi noi muzicii romantice și prin modul său original de a aborda genurile și formele moștenite de la premergătorii săi. Însăși genurile de dans, preluate din popor, au căpătat la el un conținut cu semnificații noi și mult mai bogate, o complexitate a gîndirii și a formelor de exprimare. Printre mazurcile, polonezele, valsurile sale, unele capătă o largă dezvoltare și adîncime a sentimentului, devenind adevărate poeme muzicale pline de patos dramatic sau de lirism înaripat.

Nocturnele, gen caracteristic artei romantice, și-au găsit un model în creația precursorului lui Chopin, pianistul și compozitorul englez John Field. Dacă primele nocturne ale lui Chopin trădează influența înaintașului său, cele de mai tîrziu, depășindu-și cu mult modelul, dezvăluie cu adevărat marile posibilități expresive ale genului. Printre acestea, unele ies cu totul din cadrul miniaturii lirice de tip fieldian, se amplifică mult, devenind adevărate poeme-balade, caracterizate prin marea intensitate a dramatismului. Exemple pentru acest tip sînt nocturnele op. 27 do diez minor și op. 48 în do minor.

Adevărate comori ale repertoriului pianistic, studiile lui Chopin reprezintă o apariție cu totul nouă în literatura acestui gen atît de mult practicat de către nenumărați compozitori — pedagogi ca Czerny, Cramer, Moscheles etc. Chopin schimbă sensul și semnificația studiului, al cărui scop nu depășea pînă la el interesul unei dezvoltări a tehnicii pianistului și creiază piese de înaltă expresivitate artistică, lucrări de sine stătătoare destinate sălii de concert. Fără a renunța la țelurile tehnico-pedagogice ale acestui gen, el subordonează întotdeauna procedeul tehnic exprimării unui adînc și variat conținut de idei. Un exemplu puternic îl constituie studiul în do minor nr. 12, născut din impresiile dureroase cauzate de înfrîngerea revoluției poloneze în 1831. Uneori, ca de pildă în cazul numărului 3 în mi major, nr. 6 mi bemol minor, nr. 19 do diez minor, compozitorul nici nu mai urmărește, așa cum se obișnuia în lucrările de acest gen, dezvoltarea mișcării repezi a degetelor sau în general, a agilității întregului aparat tehnic al pianistului, ci creează pentru prima oară studii ale interpretării cantabile în mișcare lentă. Aceste piese se apropie prin conținutul lor de nocturne, încadrîndu-se în categoria largă a miniaturilor lirice romantice, pline de atmosferă poetică și colorit evocator.

Chopin este de asemenea creatorul baladei instrumentale și el a ridicat acest gen pe culmi de artă pe care nici unul din urmașii săi, — Liszt, Brahms, Grieg — nu le-au mai atins, atît în ce privește însemnătatea conținutului de idei, cît și ca forță realistă. Genul baladei, de origină populară, practicat înainte numai în domeniul muzicii vocale, bazate pe un text poetic cu caracter istoric sau legendar, a căpătat la Chopin o înfățișare nouă, prezentîndu-se sub forma unor lucrări pianistice de largă anvergură a ideilor poetice, a planului compozițional de tip simfonic, precum și a sonorității instrumentale. Fiind strîns legate de imaginile epice și eroice din „Konrad Wallenrod" și „Svitezianca" de Mickiewicz, baladele lui Chopin păstrează totuși o anumită independență față de textul poetic, ele pot fi ascultate și înțelese chiar fără cunoașterea acestuia, ca lucrări de sine stătătoare. Sub raportul componistic, ele au adus elemente noi, de mare însemnătate pentru evoluția muzicii programatice, pregătind apariția de mai tîrziu a poemului simfonic. Intr-adevăr, Chopin a combinat aci într-un mod original principiile formelor muzicale tradiționale ca sonata, liedul, rondo-ul, variațiunile, alcătuind forme mixte, sintetice, capabile să se adapteze cu mai multă suplețe necesității de a tălmăci prin muzică un program literar. Alături de cuceririle programatismului beethovenian și berliozian, Liszt și continuatorii săi au folosit, în elaborarea noului gen al poemului simfonic, exemplul lui Schubert, Schumann, dar mai ales, al baladelor lui Chopin, în ceea ce privește tratarea liberă a formelor clasice în slujba unui nou conținut.

Integrîndu-se tendințelor de dezvoltare ale muzicii romantice, Preludiile lui Chopin reprezintă de asemenea un fenomen artistic nou, constînd în transformarea vechiului preludiu clasic sau preclasic — dintr-o piesă cu rolul de introducere la o lucrare muzicală mai amplă — într-o scurtă miniatură lirică independentă, cu adînc conținut de sentimente și uneori cu o puternică dramatizare a imaginilor. Păstrînd tradiționala libertate improvizatorică a acestui gen de muzică, preludiile chopiniene aduc însă o sensibilitate și viziune poetică nouă de esență romantică ; în succesiunea lor, ele înfățișează o variată gamă a stărilor psihologice, trecînd de la dramatismul furtunos la lirismul visător sau la cîntecul plin de grație și eleganță.

Pe linia concepției simfonico-dramatice beethoveniene, se situează cele două sonate din perioada matură a creației lui Chopin. Cu deosebire în Sonata în si bemol minor iese în evidență caracterul programatic, deși compozitorul n-a lăsat indicații concrete în această privință. Cu toate acestea, faptul că el a introdus înăuntrul sonatei marșul funebru, compus cu cîțiva ani înainte, precum și legătura intimă a conținutului celor patru părți îndreptățesc convingerea că această lucrare constituie un măreț poem tragic despre patria asuprită și îndoliată. Mai toți comentatorii sonatei, între care Liszt și Stasov, au văzut în marșul funebru un cortegiu al poporului îndurerat, în sunetul clopotelor. Iar tainica frămîntare a părții finale o caracteriza Anton Rubinstein ca o înfățișare a vîntului ce suflă necontenit peste

mormintele eroilor căzuți pe cîmpul de luptă. Un patos eroic străbate și în prima și ultima parte a sonatei în si minor, care se încheie însă în exclamații de triumf, expresie a încrederii într-un viitor luminos al poporului oprimat.

Cele două sonate din perioada matură a creației chopiniene reprezintă, fără îndoială, puncte culminante în evoluția acestui gen, după Beethoven. Chopin tratează sonata într-un mod nou, cu libertăți în folosirea formelor clasice, modificînd sau înlocuind uneori aceste forme cu altele noi, mai potrivite conținutului lirico-dramatic al creației sale. El păstrează însă esențialul învățăturii beethoveniene : concepția simfonică a întregii lucrări, rezultînd din unitatea interioară a dezvoltării ideilor de-a lungul celor patru părți.

Plină de roade a fost influența operei chopiniene asupra muzicienilor din școlile naționale. Pentru aceștia el a reprezentat un model, un deschizător de drumuri. El a fost unul dintre principalii promotori ai orientării estetice înaintate ce tindea la valorificarea pe scara culturii mondiale a gîndirii și simțirii artistice specifice unor popoare care, vreme îndelungată, au fost împiedecate de diferite împrejurări istorice să-și afirme tezaurul original al folclorului lor. Reprezentanți de seamă ai muzicii ruse, cehe, ungare, norvegiene etc. ca Glinka, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Smetana, Liszt, Grieg și mulți alții, au mărturisit adesea admirația lor pentru muzica lui Chopin și înrudirea spirituală pe care o simțeau cu lumea de idei și sentimente ce o dezvăluie această muzică. Este deosebit de semnificativă susținerea lui Grieg că polonezul Chopin l-a învățat pe el să scrie muzică norvegiană !

În prima jumătate a veacului al XIX-lea, Chopin, Glinka și Liszt au uimit lumea muzicală din apusul Europei prin suflul nou și împrospătător ce-l aduceau în această lume, ca mesaj artistic venit din ținuturi îndepărtate, dinspre răsărit. Și trebuie subliniat cu deosebire faptul că acest suflu nou și împrospătător venea de la popoare care, într-o măsură mai mult sau mai puțin accentuată, erau angajate în acea perioadă istorică în lupte cu caracter progresist, de eliberare națională sau socială. Ținînd seama de acest fapt, se degajează cu claritate importanța politico-socială a apariției școlilor muzicale naționale pe arena culturii europene. Creația lui Chopin, alături de a celorlalți reprezentanți ai popoarelor răsăritene, a însemnat punctul de pornire în dezvoltarea școlilor muzicale naționale care, începînd din a doua jumătate a veacului trecut, cuceresc un loc de frunte în viața muzicală a întregii lumi, situîndu-se în avangarda mișcării artistice progresiste.

Adesea biografii și comentatorii lui Chopin îl denumeau pe acesta „poetul pianului". Într-adevăr ar fi greu de găsit un artist care să fi creat prin mijlocirea limbajului sunetelor o atmosferă mai îmbibată de poezie, un tablou mai inspirat al pasiunilor și emoțiilor ce frămîntă sufletul omenesc. Și aceste viziuni poetice le-a destăinuit Chopin aproape întotdeauna, confidentului său — pianul. Păstrînd în sine regretul că nu a putut împlini dorința maestrului său Elsner, ca și a cercurilor muzicale poloneze din vremea sa, de-a deveni creatorul operei naționale poloneze, el s-a adresat întotdeauna instrumentului drag ale cărui taine le-a intuit mai profund ca oricare altul. Din numărul mic de lucrări ale lui Chopin pentru diferite instrumente sau voce, se cuvine să amintim trio-ul op. 8 pentru pian, vioară și violoncel, melodiile vocale pe versuri poloneze și cîteva piese pentru violoncel și pian. Restrîngîndu-și preocupările creatoare aproape numai la un singur instrument, el a atins în schimb culmi de artă și o varietate a imaginilor, a nuanțelor, o bogăție a formelor pe care puțini compozitori le-au realizat abordînd diferite domenii ale muzicii.

Trebuie subliniat spiritul inovator al lui Chopin în folosirea și dezvăluirea unor noi și bogate resurse ale pianului. Nu poate fi concepută dezvoltarea pe care a căpătat-o arta pianistică începînd de la jumătatea veacului al XIX-lea pînă astăzi, fără a ține seama de aportul lui Chopin ca interpret și compozitor. Creația sa constituie fără îndoială una din pietrele de încercare pentru oricare virtuoz al acestui instrument. Într-atît de strîns este legată muzica sa de specificul timbral al pianului, încît pe bună dreptate, spunea muzicologul sovietic, academicianul Asafiev că „dacă i se răpește materialului melodic chopinian „atmosfera sa timbrală", muzica, în cele mai dese momente ale sale, se ofilește".

Chopin a descoperit în aparenta „monocromie" sonoră a pianului, considerat de către unii ca un „instrument de percuție", o excepțională bogăție de culori și timbre. Mai mult ca oricare altul el a știut să pună în valoare cantabilitatea sunetului pianistic, care, în atîtea lucrări ale sale, sugerează farmecul vocii omenești ! Și totuși, nesfîrșita varietate a combinațiilor de timbre din muzica lui Chopin n-a reprezentat niciodată un vesmînt luxos care ascunde slăbiciunea sau inconsistența conținutului de idei și imagini, așa cum se întîmplă în unele lucrări ale lui Liszt sau ale compozitorilor impresioniști. La Chopin farmecul coloristic nu poate fi despărțit de însăși esența imaginilor muzicale și el nu apare niciodată ca un element exterior care ar putea lipsi, fără să dăuneze însăși gîndirii artistice, substanței emoționale a operei muzicale.

Stilul pianistic original al muzicii lui Chopin se află în strînsă legătură cu particularitățile interpretărilor sale, care uneau o înaltă măiestrie tehnică cu un neobișnuit simț poetic. Mărturiile contemporanilor săi vorbesc cu admirație despre finețea tușeului său, despre bogăția coloritului, fluiditatea imaterială a sonorităților sale, măiestria încă necunoscută pînă la el în folosirea fiecăreia din cele două pedale. Despre adîncimea poetică a interpretărilor sale, Heine scria următoarele : „Lîngă Chopin uit pe deplin cîntatul pianiștilor, maeștri ai școlii vechi, mă cufund în suava adîncime a muzicii sale, în tristele sale creații, pe cît de desăvîrșite, pe atît de adînci. Chopin este un mare poet al muzicii..."

O trăsătură cu totul personală a execuțiilor sale consta în cîntatul „rubato" — caracterizat printr-o ritmică liberă ce rezultă din ușoare devieri capri-

cioase de la metrica precisă, alternînd momente de grăbire cu altele de încetinire a tempoului. Acest *rubato* nu ducea însă niciodată la pierderea unității de ansamblu a piesei executate, la slăbirea soliditătii arhitectonice sau a clarității ritmice. Unul dintre elevii săi cei mai de seamă, pianistul și compozitorul de origină romînă, Carol Miculi, notează în legătură cu aceasta următoarele : „În respectarea timpului, Chopin era fără cruțare și va surprinde poate pe mulți să afle că metronomul nu-i părăsea pianul niciodată. Chiar și la așa de mult criticatul „tempo rubato" mîna acompaniatoare păstra măsura cea mai severă, pe cînd cealaltă, cea cîntătoare, conducînd cu o ezitare neprecisă sau intervenind cu o violență neastîmpărată, ca într-o convorbire pasionată, elibera de orice stavilă ritmică sensul expresiunii muzicale".

Idealul lui Chopin ca interpret era simplitatea și naturaleța expresiei, evitarea efectului exterior, claritatea concepției artistice și autenticitatea sentimentului. Către acest ideal îndrepta el și pe elevii săi. În acest sens și interpretarea muzicii sale în perioada romantică și mai ales postromantică, spre finele veacului al XIX-lea, a denaturat adesea esența ei, trecînd cu vederea latura activă, bărbătească, tonică a acesteia, și subliniind în chip unilateral și exagerat aspectul melancolic, visător, feminin. De aci greșita înțelegere a „rubato"-ului chopinian, ducînd la desfigurarea arbitrară a ritmicii și la fărîmițarea formei, lipsa de moderație și de bun gust în redarea conținutului afectiv și nesocotirea logicii arhitectonice a lucrării muzicale. În epoca noastră contemporană, pianiștii sovietici precum și școala pianistică poloneză, dezvoltînd în chip creator tradiția celor mai mari maeștri din veacul trecut, ca Liszt, Anton Rubinștein și alții, tind spre o proporție justă între factorul emotiv și cel intelectual, spre moderație în folosirea resurselor virtuozității pianistice, spre dezvăluirea trăsăturilor realiste naționale și populare ce caracterizează muzica marelui compozitor.

Creația lui Chopin a fost întîmpinată cu o deosebită dragoste în rîndul popoarelor slave și a exercitat o puternică influență asupra muzicienilor de seamă ai acestor popoare. Marele contemporan rus al lui Chopin, M. I. Glinka, vorbind despre specificul armonici sale, spunea : „Aceasta este o orientare înrudită cu cea a noastră". Aprecieri entuziaste asupra muzicii maestrului polonez au făcut Balakirev, Rimsky-Korsakov, Cezar Kui, Stasov, Serov, Anton Rubinstein și alți fruntași ai muzicii ruse. Părintele școlii naționale cehe, Bedrich Smetana, el însuși un pianist foarte înzestrat, a tras din studiul lui Chopin bogate învățăminte, aplicîndu-le în spirit creator, în propria sa muzică pentru pian. Smetana prețuia în chip deosebit măestria cu care compozitorul polonez a știut să înalțe genurile de dans popular la nivelul unor superioare sinteze artistice. În legătură cu aceasta el scria : „Năzuințele mele au ca scop să idealizez polca, așa cum a făcut la timpul său Chopin cu mazurca sa".

La noi în țară, muzica lui Chopin a pătruns de timpuriu. Încă în vremea vieții compozitorului publicul romînesc a făcut cunoștința creației sale prin intermediul magistralei interpretări a lui Franz Liszt cu prilejul concertelor date în 1846—1847. Vom mai aminti că de persoana lui Chopin ne mai leagă și doi dintre cei mai strălucițti elevi ai săi : Carol Miculi și Karl Filtsch. O dată cu dezvoltarea practicii muzicale instrumentale și mai ales după introducerea unui învățămînt muzical sistematic prin înființarea Conservatorului din București și Iași s-au pus bazele unui studiu mai aprofundat al operei chopiniene. Școala pianistică romînească s-a ilustrat printr-un număr de valoroși interpreți ai lui Chopin, dintre care am putea menționa pe Celia Delavrancea, Aurelia Cionca, iar din generațiile mai tinere pe Gheorghe Halmoș, Alex. Demetriad și pe mult regretatul Dinu Lipatti, a cărui artă pianistică și-a cîștigat faima universală datorită, în bună măsură, interpretărilor sale chopiniene.

Moștenirea marelui compozitor a constituit un titlu de glorie pentru școala muzicală poloneză. În creația urmașilor săi, în operele și cîntecele lui Moniuszko, în lucrările simfonice ale lui Noskowsky și Karlowicz, în lucrările din tinerețe ale lui Szimanowsky se simte puternic pecetea acestei moșteniri. Drumul pe care l-a deschis Chopin cu aproape un veac și jumătate în urmă, a fost continuat de numeroase generații de compozitori și interpreți poloni, dintre care unii s-au situat pe locuri de frunte ale vieții muzicale europene. Este de ajuns să citățm, în această privință, numele lui H. Wieniawsky, I. Paderewsky, Karol Szimanovsky, Ignaz Friedmann și Artur Rubinstein. În condițiile de azi, cînd poporul frate polon construește socialismul, figura lui Chopin întruchipează cele mai nobile și progresiste tradiții pe care se sprijină dezvoltarea noii muzici polone. Credincioși spiritului acestor tradiții, muzicienii de frunte ai Poloniei populare dau lupta pentru realism, împotriva influențelor decadentismului burghez, întărind tot mai mult legătura lor cu poporul, cu viața plină de transformări revoluționare din patria lor.

Din exemplul lui Chopin, muzicienii contemporani polonezi și, alături de ei, artiștii progresiști ai tuturor țărilor, învață ca, ridicînd tot mai sus nivelul măiestriei, să oglindească în lucrările lor aspirațiile cele mai înalte ale epocii noastre.

În anii pe care-i trăim astăzi, ani fericiți și mai plini de perspective, atît de deosebiți de acei din vremea vieții lui Chopin, sentimentele care l-au animat pe el, patriotismul și dragostea de popor, au căpătat un conținut mai larg și mai bogat. Pacea, înlăturarea oricărei primejdii de război, eliberarea națională și socială a tuturor popoarelor, desființarea exploatării omului de către om, iată idealurile pentru care luptă oricare adevărat patriot în epoca noastră. În această luptă ne însuflețește și azi, în toată prospețimea lui, mesajul de un cald umanism al muzicii lui Frederic Chopin.

Gînduri despre interpretarea muzicii lui Chopin

de Prof. FLORICA MUSICESCU

Profesoara Florica Musicescu, care a făcut parte din juriul Concursului Internațional Chopin de la Varșovia, ne-a expus unele din gîndurile sale privitoare la interpretarea muzicii marelui compozitor polonez.

Puțini compozitori au suferit ca Chopin atît în timpul vieții dar mai ales după moartea lor, o asemenea deformare a personalității artistice, a spiritului și stilului în care se cuvin înfățișați — deformare imprimată, bine înțeles, de mulțimea interpreților de pretutindeni.

Criticul Emile Vuillermoz a reconstituit în chip deosebit de sugestiv portretul celebrului muzician, care, fără voia lui, devenise în epoca lui Ludovic Filip, idolul saloanelor pariziene : „Seducția sa personală, paloarea-i distinsă și grația fragilă încîntau acele cercuri mondene pentru care boala constituia un farmec iar cloroza o eleganță. Deja amenințat de ftizie, maladie care răpise pe una din surorile sale, grațioasa și spirituala Emilia, Chopin beneficia de snobismul unei epoci în care sănătatea robustă nu era la modă și cînd bunul ton cerea ca un tînăr să fie palid și să pară extenuat... Aspectul său era cu atît mai încîntător cu cît se citea pe fața sa o patetică melancolie..“ Acestea sînt însă doar aparențele, portretul fizic al compozitorului. În realitate, Chopin avea o mare energie morală, era un temperament impetuos pînă la violență și o seamă din lucrările sale dovedesc cu prisosință acest lucru. Mă gîndesc de pildă la Poloneza în la bemol, cu viziunea ei de epopee, evocatoare parcă a unei bătălii eroice, ca și la Poloneza în mi bemol minor, în care pare să vibreze întreaga revoltă a poporului oprimat. În poloneze și în mazurci, mai mult ca oriunde, pot fi deslușite sentimentele profund patriotice care l-au animat pe Chopin. Căci acesta este semnul esențial sub care trebuie, fără îndoială, privită și interpretată muzica sa. Într-adevăr, chiar și în cele mai mici forme muzicale pe care le-a creat, răzbate dragostea de patrie, dragostea față de trecutul glorios al poporului polonez, încrederea în viitorul luminos al acestuia. Așa cum a arătat marele critic rus V. Stasov, „cu toată forma lor ce pare miniaturală și limitată, preludiile, nocturnele, studiile, mazurcile, polonezele și impromptu-urile sale sînt pline de un conținut măreț și adînc. Ideile profunde în legătură cu sine însuși și cu patria sa, bucuriile și dezolările sale, extazierile și visurile, clipele de fericire și durere apăsătoare, scenele însorite de dragoste, numai rareori întrerupte de tablourile tăcute și liniștite ale naturii — iată obîrșia marilor taine ale artei care se numesc sonate, preludii, mazurci, scherzo-uri, studii și impromptu-uri“.

Clavecinul lui Chopin, într-una din camerele de la Zelazowa Wola

Fiind atît de pătrunsă de seva vivifiantă a muzicii naționale poloneze, creația lui Chopin a atins, grație talentului și sincerității sentimentului cu care este realizată, o valoare universală. „Chopin era polonez și scria în mod subiectiv — spune despre el Anton Rubinstein — dar subiectul lui era poporul întreg, care cînta prin muzica lui“. Aici cred că stă cheia unei bune interpretări a muzicii lui Chopin, în accentuarea acestui caracter specific, a patriotismului care răzbate, pretutindeni, în opera sa. Pentru a da încă un exemplu concret, mă voi referi la mazurci, aceste dansuri tipice care, ca și polonezele, i-au servit de predilecție, lui Chopin, spre a-și exprima sentimentele sale patriotice. Despre acest joc popular slav, originar din provincia Mazovia, s-a afirmat, pe drept cuvînt că reprezintă o mică poveste dansantă, o istorioară înfățișată cu umor și cu multă poezie, într-o succesiune de gesturi și de pași. Transfigurate de geniul neasemuit al compozitorului, mazurcile au devenit adevărate poeme muzicale în care aflăm, nu rareori, amărăciunea poporului, ca și ironia și reveria, dar mai ales voioșia și bucuria lui. Mazurcile, oricare ar fi ele, reprezintă sufletul poporului polonez, bucuria sa de a trăi și

cred că accentul în interpretare trebuie pus pe aceste elemente de puternic conținut patriotic. Dar o bună interpretare a mazurcilor este deosebit de dificil de realizat. Pentru înțelegerea lor se cere din partea interpretului nu numai sensibilitate și nerv dar și o cunoaștere a temperamentului și moravurilor, a spiritului poporului polonez. Nu este de mirare că tinerii concurenți din R. D. Germană care s-au prezentat la concursul lui Chopin, au fost trimiși anume, mai din vreme, în Polonia, tocmai pentru a se putea familiariza cu exigențele stilului interpretativ al acestor piese.

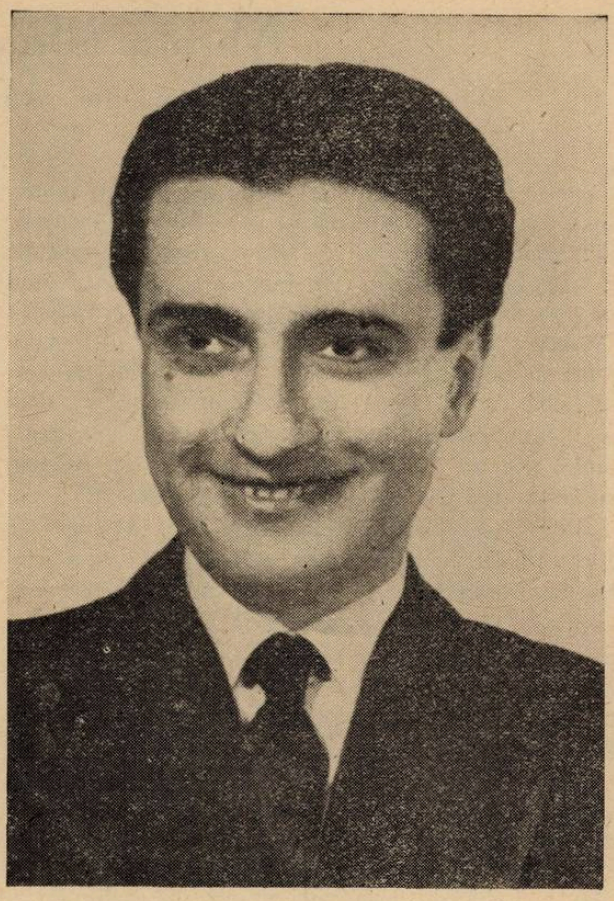
În legătură cu interpretarea mazurcilor se cade să vorbim și despre faimosul *tempo rubato*, despre acel ritm mai liber, mai elastic (atît de deformat de mulțimea interpreților) și a cărui justă folosire presupune o subtilă înțelegere a muzicii lui Chopin. „Tempo rubato" nu este propriu zis o invenție a lui Chopin. Îl găsim la Mozart și chiar la Bach. Mozart a afirmat el însuși că „mîna mea dreaptă nu cîntă egal cu stînga". La Chopin acest rubato are însă o funcție cu totul caracteristică. Rădăcinile sale mai adînci sînt de găsit în dragostea pe care Chopin a avut-o pentru muzica italiană, pentru melodia cantabilă — melodie care stă la temelia întregii sale opere. Or, această pulsație ritmică, această gingașe mlădiere a ritmului și măsurii, practicată de Chopin cu o nesfîrșită artă, răspunde, în fond, unei necesități organice, de respirație, a cîntărețului. Acest tempo rubato a dat naștere însă, prin folosirea lui deseori stîngace, la o seamă de dezarticulări ale frazei muzicale și, mai mult, la falsificarea acelui profil melodic atît de pur al lucrărilor lui Chopin. De aici atenția deosebită pe care orice interpret trebuie să o acorde acestor libertăți de mișcare, acestui balans ritmic pe care îl reprezintă „tempo rubato".

Nu voi da, desigur, acum, „rețete" de bună interpretare a muzicii lui Chopin.

Îmi voi îngădui totuși să indic cîteva puncte de vedere de care cred că orice interpret ce își asumă nobila sarcină de a tălmăci muzica lui Chopin, trebuie să țină seama.

Este vorba, în primul rînd de statornica preocupare a reliefării înflăcăratului patriotism care stă la baza întregii creații a compozitorului.

Cu o atenție deosebită trebue evitată, pe de altă parte, orice familiaritate, ori intimism față de Chopin. Chopin este muzicianul celor mai largi mase, compozitorul ale cărui lucrări, toate accesibile, merg direct către inima ascultătorilor. El este însă totodată un muzician distant, dacă îmi este îngăduit să mă exprim astfel, de care interpretul trebuie să se apropie cu multă circumspecție, cu multă grijă. Trebuie evitată, în alți termeni, orice dulcegărie,



Dinu Lipatti

orice intervenție personală păstrîndu-se cît mai neștirbită acea linie austeră care este adevărata, autentica linie a creației marelui compozitor.

În încheiere, aș dori să evoc, în puține cuvinte, figura minunatului pianist care a fost Dinu Lipatti unul dintre valoroșii interpreți ai muzicii lui Chopin. Lipatti s-a apropiat de muzica lui Chopin cu o totală probitate și simplitate. Sinceritatea desăvîrșită pe care o aducea în expunerea discursului muzical, alături de perfecțiunea posibilităților, a mijloacelor sale de expresie, totdeauna subordonate conținutului lucrărilor pe care le tălmăcea, constituie pecetea distinctivă pe care și-a pus-o pe toate imprimările ce ne-au rămas de la el — din păcate prea puține.

. . . . . .

La un veac și jumătate de la nașterea lui Chopin, cred că orice interpret n-ar putea omagia mai bine pe marele bard al poporului polonez decît relevînd, cu toată poezia cerută conținutul profund patriotic al operei sale. Este ceea ce au făcut și fac adevărații mari tălmăcitori, de pretutindeni, ai muzicii lui Chopin.

(interviu de J. V. Pandelescu)

Muzica înfrumusețează viața

— (Editorial din ziarul „Scînteia" din 25 februarie 1960) —

Semnele socialismului le întîlnești astăzi, la fiecare pas, în lucrurile mari ca și în faptele obișnuite, de fiecare zi, ale vieții — uneori treci pe lîngă ele și nici nu le observi. Iată, bunăoară, pe afișul unui concert simfonic, cîteva cuvinte tipărite în chenar : „Concert pentru muncitorii, tehnicienii și funcționarii uzinelor „Kirov". Peste o săptămînă afișul se schimbă, iar în textul din chenar apare numele unei alte întreprinderi — este, acum, ceva obișnuit : mulți știu că în fiecare marți au loc, la Ateneu, concerte simfonice populare pentru muncitori.

„Medalionul muzical Schubert care a avut loc zilele trecute în întreprinderea noastră — ne-a scris boninatorul Pecete Paul de la uzinele „Klement Gottwald" — ne-a prilejuit încă odată nouă, muncitorilor, clipe de adevărată desfătare sufletească. Frumuseți pe care înainte nici nu le puteam bănui, ne sînt astăzi dezvăluite, aducîndu-ne o mare și puternică bucurie".

Alături de celelalte arte, muzica îmbogățește universul spiritual al oamenilor, înnobilează sufletele, dezvăluie noi frumuseți ale vieții.

A dărui oamenilor muncii lumina și bucuria artei este un obiectiv principal al politicii culturale a partidului. Orientarea instituțiilor noastre muzicale către educarea publicului nou, din rîndurile oamenilor muncii corespunde acestui obiectiv. După un turneu prin marile centre muncitorești, Filarmonica de Stat „George Enescu" și-a deschis anul acesta stagiunea la clubul uzinelor „Semănătoarea" ; formațiile muzicale bucureștene, simfonice și corale dau concerte în diferite întreprinderi ca, de exemplu, la fabrica de confecții „Gh. Gheorghiu-Dej", la uzinele „Republica" sau la casele de cultură ale tineretului și în cluburile muncitorești. Filarmonica de Stat din Cluj a dat concerte populare la uzinele „Unirea" și „Carbochim", orchestrele simfonice din Tg. Mureș și Timișoara au întreprins turnee în întreprinderi, gospodării agricole de stat, la case raionale de cultură etc. Filarmonica din Timișoara s-a angajat să concerteze periodic la clubul Combinatului metalurgic Reșița (aproape 900 de locuri), iar Filarmonica din Oradea să dea concerte populare în casele de cultură din Salonta, Valea lui Mihai și altele.

Să intrăm într-unul din aceste cluburi, într-una din aceste case de cultură unde are loc un concert popular. Vom întîlni oameni simpli, unii abia la primii pași în acest necunoscut și minunat univers al muzicii. Dacă vor merge mai departe sau nu, dacă vor găsi într-adevăr emoție și desfătare — aceasta depinde în primul rînd de buna întocmire a programelor.

Multe filarmonici s-au preocupat să înscrie în programele lor opere ale clasicilor muzicii universale, ale compozitorilor contemporani romîni și de peste hotare, lucrări pline de conținut, melodioase, cu o mare putere de emoționare. Piesele cu caracter programatic s-au dovedit că sînt accesibile unui mare număr de ascultători.

Astfel trebuie înțeleasă accesibilitatea programelor, și nu prin tendința — care se manifestă pe alocuri — de a subaprecia cunoștințele și posibilitățile de înțelegere ale muncitorilor, întocmindu-se programe exclusiv din valsuri și „muzică de promenadă". A proceda în acest fel ar însemna a merge pe o cale falsă simplistă, pe calea minimei rezistențe.

Cele mai multe dintre instituțiile noastre muzicale urmăresc, prin activitatea lor, să educe gustul ascultătorilor, îi familiarizează treptat cu „secretele" muzicii, îi ajută să înțeleagă tot mai bine frumusețile și profunzimile ei. Lectoratele filarmonicilor din București și din alte localități au început să ofere în programele de sală unele indicații despre felul cum trebuie înțeleasă o piesă muzicală. Filarmonica din Timișoara a pus la dispoziția amatorilor un cabinet special de consultații muzicale. Lectoratul Filarmonicii din București a organizat pentru muncitori, funcționari, studenți și elevi trei cicluri săptămînale de expuneri-lecție. Metode bune de explicare a conținutului unor lucrări — cu ilustrări muzicale — folosesc Filarmonicile din Iași, Tg. Mureș, Timișoara. În programele de radio au fost incluse numeroase emisiuni instructive ca „Ghid muzical", „Dicționar muzical", „Pentru iubitorii muzicii de cameră", „Pagini din istoria muzicii" și altele. Îmbunătățirea textelor conferințelor și explicațiilor va spori interesul ascultătorilor pentru aceste emisiuni. Uniunea Compozitorilor a stabilit o strînsă legătură a compozitorilor cu unele cercuri de prieteni ai muzicii și formații artistice de amatori — legătură care trebuie extinsă și mai mult în întreaga țară. Universitatea muncitorească de educare muzicală, condusă de Uniune, aduce partea sa de contribuție în această importantă activitate.

Sînt însă unele instituții muzicale, ca, de pildă, Filarmonicile din Bacău și Galați, care au întreprins cu mare întîrziere și fără continuitate acțiuni menite să apropie masele muncitoare de muzică. Aceste formații se deplasează numai în cîteva centre din regiune lăsînd la o parte o bună parte a orașelor și satelor. Merită folosită experiența bună a colectivelor artistice din regiunile Constanța și Iași care prezintă în regiuni spectacole întocmite prin colaborarea orchestrelor simfonice, a formațiilor de amatori, soliști vocali și instrumentiști etc.

Cele mai multe filarmonici au încheiat contracte cu întreprinderile și căminele culturale pentru prezentarea de cicluri de concerte. Dacă sistemul acesta dă rezultate foarte bune la Cluj, Timișoara, Oradea,

aceasta se datorește faptului că organele sindicale din întreprinderi, conducerile căminelor culturale au înțeles importanța acțiunii și s-au străduit să o sprijine. Filarmonica de Stat „Gh. Dima" din Orașul Stalin a făcut nu de mult un turneu în regiune. În multe localități, în așteptarea spectacolelor, au fost întreprinse acțiuni variate de popularizare. La Nochrich, de pildă, directorul căminului cultural, sprijinit de conducerea sfatului popular, a făcut o largă și activă popularizare în rîndul oamenilor. Ca urmare, în seara concertului sute de oameni au venit să asculte Filarmonica. Nu același lucru s-a petrecut la Săliște, unde popularizarea a fost slabă : doar cîteva afișe. Deși comuna are vechi tradiții în ceea ce privește muzica corală, iar filarmonica prezenta tocmai un program cu coruri, în seara spectacolului în sală s-au adunat puțini auditori.

Sub diferite pretexte, unele comitete de întreprindere nu depun toate eforturile pentru a sprijini formațiile filarmonice și de operă prin difuzarea sistematică în întreprinderi a biletelor. Comitetele de întreprinderi, dacă înțeleg bine importanța acțiunii de educare muzicală a maselor, trebuie să se îngrijească nu numai de difuzarea biletelor, dar să-și organizeze cercuri de prieteni ai muzicii, scurte conferințe și expuneri explicative, audiții muzicale pe discuri etc.

O contribuție de seamă la dezvoltarea interesului pentru muzică, la educarea artistică și muzicală a oamenilor muncii, a tineretului au adus o serie de organizații de partid, sindicale și ale U.T.M. care au pus suflet în organizarea unei vieți muzicale interesante în întreprinderi precum și în îndrumarea colectivelor artistice.

Pentru Direcția Muzicii din Departamentul Culturii și instituțiile muzicale pe care le conduce, precum și pentru secțiile culturale ale sfaturilor populare activitatea pe tărîmul educării muzicale a maselor constituie o sarcină centrală.

Diferitele tipărituri au importanța lor în această acțiune. Editura muzicală a început abia în ultimul timp să publice cărți populare de inițiere muzicală. E de dorit ca această activitate să capete dezvoltare în viitor. S.R.S.C. are multe posibilități încă nefolosite pentru educarea muzicală a maselor (editarea de cărți de popularizare și inițiere muzicală, conferințe cu exemplificări etc.) Uniunea Compozitorilor este datoare să îndrume activitatea revistei „Muzica" pentru ca în paginile ei să fie oglindite mai viu problemele educării muzicale a maselor.

Întreprinderea de discuri „Electrecord" a imprimat și a difuzat numeroase discuri. Ea a rămas însă în urmă în ceea ce privește munca de educare muzicală. Cu mijloacele care-i stau la dispoziție, „Electrecord" ar putea edita de pildă, discuri cu exemplificări pentru inițierea în formele și stilurile muzicale. Dacă în ceea ce privește arta plastică, cinematografia a realizat cîteva filme bune de popularizare (Grigorescu, Aman, Brueghel) în privința educației muzicale n-a întreprins, pînă în prezent, nimic deosebit.

Munca de formare a unui public nou cere inițiativă, eforturi, multă dragoste. Datorită străduințiilor depuse pe acest tărîm, în sălile de concerte apar mereu noi și noi iubitori ai muzicii, oameni cu un orizont cultural mai larg și mai complex, care le dă posibilitatea să contribuie din plin la construirea unei vieți frumoase socialiste.

NOTE

Editura Muzicală aduce la cunoștința formațiilor profesioniste și de amatori că, în cinstea Zilei Internaționale a Femeii au apărut două piese corale : *Fetelor surorilor* — cor pentru trei voci egale de Petra Carmen pe versuri de Sanda Ștefan și *Dormi cu zîmbetul senin* cor mixt de Zaharia Popescu pe versuri de Toma Paraschivescu.

În cursul lunii martie apar : *Brîul amestecat* — cor mixt, versurile și muzica de Pretorian Vlaiculescu ; *Cîntecul Carpaților* — cor mixt cu acompaniament de pian de Vasile Timiș pe versuri de Păuna Răzvan ; *Țară scumpă să trăiești* (din filmul „Pe drumurile Romîniei") pentru cor mixt cu pian de Anatol Vieru pe versuri de Nina Cassian și *Foae verde de mohor* — cîntec popular prelucrat pentru cor mixt de D. D. Botez.

★

Cu prilejul împlinirii unui deceniu de la reforma învățămîntului, Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj a organizat o expoziție privind viața și opera muzicianului al cărui nume îl poartă.

În broșura-catalog a expoziției, muzicologii Gh. Merișescu, Andrei Benkö și R. Ghircoiașiu au publicat studii respectiv, despre dezvoltarea istorică, între 1819 și 1959, a Conservatorului clujean, precum și despre viața și opera lui Gh. Dima.

★

Din lucrările lui *Fr. Chopin* a apărut în Editura Muzicală, un caiet de *Valsuri alese* în îngrijirea de ediție a profesorului Miron Șoarec.

În colecția „Viața în imagini" a aceleași edituri va mai apărea lucrarea bogat ilustrată : *Chopin*, cu un studiu introductiv al muzicologului sovietic A. Solovțov, iar în colecția „Clasicii muzicii universale", o monografie a compozitorului scrisă de Theodor Bălan.

La 12 martie a luat sfîrșit concursul internațional de pian „Fr. Chopin" organizat cu prilejul sărbătoririi a 150 de ani de la nașterea marelui compozitor polonez. După cum anunță agenția P.A.P. etapa finală a concursului a fost cîștigată de tînărul pianist italian Maurizio Pollini, în vîrstă de 18 ani, care a fost distins cu premiul I. Celelalte premii au fost acordate următorilor concurenți : 2) Irina Zaritkaia (U.R.S.S.) ; 3) Tania Achot-Harutunian (Iran) ; 4) Li Min-cian (China) ; 5) Zinaida Ignatieva (U.R.S.S.) ; 6) Valeri Kostielski (U.R.S.S.).

Au primit mențiuni următorii pianiști : Alexandr Siobodianik (U.R.S.S.) ; 2) Jerzy Godzijszewski (Polonia) ; 3) Jozef Stompel (Polonia) ; Michel Block (Mexic) ; 5) Hitoshi Kobayashi (Japonia) ; 6) Reija Silvonen (Finlanda).

Creația românească

Lucrări inspirate din actualitate în dezbaterea Uniunii Compozitorilor

De curînd a avut loc la Sediul Uniunii Compozitorilor un cenaclu al secției de muzică simfonică, în care au fost prezentate trei lucrări scrise în cinstea a 15 ani de la eliberare : oratoriul „Ștefan Furtună" de Wilhelm Berger, poemul eroic „Filimon Sîrbu" de Dumitru Bughici și „Cantata patriei" de Laurențiu Profeta. După audiție au urmat discuțiile la care au participat numeroși compozitori și muzicologi. Analizînd lucrările audiate, vorbitorii au arătat că acestea reprezintă, alături de celelalte creații prezentate în cadrul decadei, dovada entuziasmului cu care compozitorii au răspuns la chemarea de a da la iveală lucrări muzicale cu text și program inspirate din contemporaneitate. Teme din istoria luptelor pentru libertate ale poporului și din munca constructivă a făuritorilor socialismului din zilele noastre au fost abordate de compozitori în lucrări muzicale de amploare, scrise cu o bună stăpînire a mijloacelor componistice. Avîntul creației muzicale actuale este rodul îndrumării creatorilor de către partid. S-a arătat că Uniunea Compozitorilor, forul ideologic de conducere al compozitorilor și muzicologilor, are meritul de a fi dezbătut deseori în cenaclele și audițiile sale, problema relației necesare dintre conținut și formă. În acest fel au putut lua naștere lucrări muzicale noi, pătrunse de principiul partinității în artă și realizate prin mijloace de expresie ce sînt legate de problemele formei naționale, de specificul intonațional și ritmic al graiului muzical popular, folcloric.

Cele trei lucrări, aparținînd unor compozitori formați în anii puterii populare, sînt o dovadă îmbucurătoare a drumului sănătos pe care pășesc tinerii compozitori de astăzi. Vorbitorii au arătat, în unanimitate, că noile lucrări reprezintă un însemnat pas înainte în creația acestor muzicieni. Printr-o analiză temeinică a lucrărilor audiate au fost scoase în evidență aspectele lor pozitive și au fost semnalate și unele lipsuri, care însă nu umbresc reușita acestor lucrări.

Oratoriul „Ștefan Furtună" de Wilhelm Berger, avînd în prim plan figura eroică a veteranului din 1877, luptător pentru adevăr și dreptate în 1907, descrie sîngeroasele evenimente petrecute în timpul răscoalei țărănești. Lucrarea, scrisă pentru soliști (tenor, bariton) cor și orchestră pe versurile poetului George Dan, este alcătuită din șase secțiuni. În mare, construcția sa cuprinde două părți : în prima este zugrăvită starea de impilare care a dus la răscoală și momentul izbucnirii răscoalei ; în cea de a doua parte sînt redate sălbateca reprimare a mișcării țărănești și figurile luminoase ale celor ce s-au jertfit pentru cauza poporului. Vorbitorii au arătat, însă, că lucrarea lui Berger este lipsită de o creștere dramatică bine susținută, că personajele nu sînt suficient diferențiate iar intervenția corului pare uneori artificială. Lucrarea, prin caracterul ei epico-liric, nu poate fi încadrată în genul oratoriului ci mai curînd în cel al cantatei sau baladei. Cu toată absența elementelor dramatice, absență datorată și textului literar nesatisfăcător, muzica lucrării conține momente impresionante în care se simte emoția autorului în fața evenimentelor descrise. După ce au remarcat măiestria tratării armonice și orchestrale, vorbitorii i-au atras atenția compozitorului asupra aspectului mai deficitar al melodicii sale. Încercînd să găsească corespondente directe între muzică și text, compozitorul a ajuns la o fragmentare a liniei melodice. În afară de aceasta, ar fi fost de dorit o mai mare inventivitate ritmică, izoritmia ducînd adeseori la monotonie.

★

Poemul eroic „Filimon Sîrbu" de Dumitru Bughici este o evocare a vieții de luptă și jertfă a neînfricatului erou al clasei muncitoare. Poemul are la bază o tematică muzicală dinamică, avîntată, care reprezintă elanul luptei revoluționare, dar care ia înfățișarea sumbră, dureroasă, impregnată de un puternic dramatism, în momentul uciderii mișelești a eroului de către uneltele regimului antonescian. Concluzia apoteotică a lucrării subliniază faptul că, dincolo de moartea eroului, viitorul aduce triumful ideilor de progres social pentru care Filimon Sîrbu și-a jertfit viața.

Folosind forma clasică de sonată poemul realizează sugestiv programul propus. Analizînd felul în care tiparul clasic a fost adaptat necesității conținutului, vorbitorii au arătat că Dumitru Bughici a dovedit o excelentă stăpînire a formei. Construcția sa simfonică este solidă și clară, episoadele de patos romantic se echilibrează cu momentele de nobilă și sobră expresie lirică. Discursul muzical se desfășoară în contraste dramatice și sonore foarte potrivite cu caracterul poemului, totul integrat într-o lucrare artistică unitară. A fost apreciată calitatea melodică a temelor, apropiate de intonațiile cîntecului popular și cîntecului revoluționar. S-a arătat că acolo unde autorul se lasă inspirat din vîna muzicală de rezonanță folclorică stilul său melodic apare personal, original, în timp ce acolo unde este mai departe de acest izvor, devine mai eclectic.

În acest din urmă caz se situează prima temă și unele momente din secțiunea de dezvoltare în care se resimt unele procedee post-romantice. Unii vorbitori i-au recomandat compozitorului o mai mare spontaneitate melodică și o sporită prospețime a expresiei. Compozitorul, care dovedește un bun meșteșug și o soliditate a construcției și scriiturii polifonice și orchestrale, trebuie să meargă mai departe, să caute noi soluții artistice menite să exprime cu și mai multă putere de convingere conținutul emoțional al muzicii sale.

★

„Cantata patriei" de Laurențiu Profeta, pe text de Eugen Frunză, este concepută pentru cor, doi soliști, recitatori și o formație instrumentală alcătuită din suflători și percuție. Pentru a lăsa pe prim plan vocile, compozitorul a renunțat la instrumentele de coarde. În prima parte intitulată „Garoafa înflorită" sînt cîntate frumusețile patriei. Compozitorul folosește aici intonațiile cîntecului său „Țara mea", distins cu Premiul Ion Vidu (1958). Partea a doua „Doină veche" evocă momente din trecutul îndepărtat, figurile unor eroi neînfricați (Horia, Tudor), care s-au jertfit pentru binele poporului. Secțiunea următoare „Spre libertate" redă lupta proletariatului împotriva exploatării burghezo-moșierești. Aici sînt citate motivele unor cîntece de luptă ale clasei muncitoare. Partea a patra „Ridicați cuvînt de slavă" este un interludiu orchestral cu sonorități puternice de fanfară și cu participarea recitatorului care declamă versurile închinate patriei. Epilogul lucrării readuce temele principale expuse în prima parte și astfel atmosfera lirică de slăvire a frumuseților țării noastre.

Lucrarea, urmărită cu interes de auditor, a fost apreciată ca una din realizările artistice cele mai valoroase ale compozitorului. Acesta a ajuns la o sinteză interesantă între un melodism sincer, cald, puternic ancorat în tradiția folclorului național și folosirea unor procedee armonice aparținînd limbajului muzical contemporan. Stilul melodic cantabil imprimă cantatei un caracter general liric-pastoral, întreaga lucrare apărînd astfel ca un omagiu liric adus patriei. Unii vorbitori și-au exprimat părerea că episoadele din primele două părți ale lucrării sînt mai ample și mai convingătoare. S-ar fi cerut, în continuarea desfășurării muzicale, ca lupta proletariatului să fie oglindită printr-o muzică energică. Citatele și momentul în care se desfășoară lupta muncitorilor nu sînt la fel de puternic realizate și de convingătoare ca laturile de zîmbet, de duioșie, de sinceritate pe care le are lucrarea atunci cînd vorbește despre zilele noastre, despre dragostea de patrie de astăzi. S-a mai arătat că întrebuințarea recitatorului nu era necesară în economia lucrării ; dimpotrivă, prin caracterul său melodramatic, recitatorul nu s-a putut integra în ambianța sonoră a lucrării, ducînd chiar la o depreciere a muzicii. A fost deosebit de apreciată tratarea variată, plină de pricepere a părții corale ca și orchestrația ingenioasă, bogată în colorit. În ansamblu, construcția lucrării apare limpede, închegată, deși există și unele lungimi care dau lucrării un aspect static.

Vorbitorii au arătat în concluzie că cele trei lucrări dovedesc că muzica noastră se află în plină înflorire, în care talentele se pot exprima în deplina lor forță individuală. Din generația tînără începe să se desemneze personalități cu o tehnică componistică din ce în ce mai sigură. Printr-o neîncetată perfecționare a măiestriei, în scopul cuprinderii cît mai largi în operele lor a bogatului conținut de viață pe care îl oferă realitățile noi din patria noastră, compozitorii vor putea aduce noi și prețioase contribuții la patrimoniul culturii muzicale romînești.

DISCUȚII

Despre noțiunea de contemporaneitate în muzică

de **DIAMANDI GHECIU**

Teoria leninistă a reflectării concepe arta ca o formă specifică de cunoaștere a lumii prin mijlocirea imaginilor artistice. Potrivit acestei teorii — singura teorie cu adevărat științifică, fundamentată pe filozofia marxist-leninistă — arta constituie o formă a conștiinței sociale.

Procesul de cunoaștere a lumii prin mijlocirea imaginilor artistice, ca și acela înfăptuit prin mijlocirea științei și filozofiei, este un permanent proces de disecare, de adîncire și de lărgire a reprezentărilor și ideilor noastre asupra realității obiective, avînd de scop descoperirea neîncetată de noi aspecte ale acesteia.

Scopul de seamă al acestei activități este acela de a ajuta la construirea socialismului prin mobilizarea și înălțarea sufletească a oamenilor muncii. Scopul artei, departe de a fi acela al unei desfătări senzoriale pure, este prin excelență educativ.

Estetica idealistă negînd posibilitățile de cunoaștere ale artei, nu-i recunoaște rolul activ în transformarea societății. Ea a creat teoria „artei pure", a „artei pentru artă", a artei individualiste abstracte, fără legătură cu viața și cu raporturile sociale, a artei situate deasupra maselor.

Ori această concepție retrogradă, al cărui sens social îl constituie îndepărtarea de realitate, este de

natură a lipsi forțele progresiste ale societății de o armă ideologică puternică și de a servi clasele exploatatoare reacționare în acțiunea lor de oprimare a claselor exploatate.

În opoziție cu aceste concepții idealiste, estetica marxist-leninistă consideră arta ca un însemnat mijloc de cunoaștere al realității, ca un factor educativ de prim ordin. Această estetică afirmă principiul adevărului în artă, în sensul că arta are de scop reflectarea adîncă și veridică a realității sub toate aspectele ei esențiale și caracteristice, redarea prin mijloace artistice cît mai măiestrite, a luptei dintre nou și vechi, a mersului ascendent nestăvilit al societății în transformare.

Adevărului vieții care în realitate nu este altceva decît adevărul dezvoltării concret istorice a societății, trebuie să-i corespundă în creația artistică, adevărul imaginilor artistice.

Muzica este și ea, ca și celelalte arte, una din formele conștiinței sociale. Cîntînd frumusețea și măreția vremurilor noi, ea trebuie să constituie un mijloc de influențare în sensul dezvoltării progresiste a societății omenești a conștiinței milioanelor de oameni.

Compozitorii ca și ceilalți oameni ai muncii din țara noastră — activiști pe tărîmul construcției socialiste — trebuie, prin creația lor, să mobilizeze masele în lupta pentru construirea vieții noi, să le insufle sentimente înalte de patriotism, abnegație, eroism, să le dezvăluie măreția vremurilor pe care le trăim.

Astfel, muzica trebuie să aibă un conținut, trebuie să conțină un mesaj, un apel de luptă mobilizator adresat maselor. Ori acest mesaj trebuie să fie convingător, iar pentru a convinge, el trebuie să exprime frumusețea măreților realizări ale socialismului și perspectivele luminoase pe care acesta le deschide maselor muncitoare.

Iată de ce conținutul muzicii trebuie să reflecte prin imagini artistice adînci, fapte, realizări, fenomene de natură a insufla sentimente înalte, robuste, eroice, optimiste, el trebuie să reflecte lupta crîncenă dintre nou și vechi, să înfățișeze pe de o parte descompunerea vechiului, iar pe de altă parte triumful și dezvoltarea nestăvilită a noului.

Dar acest lucru nu este posibil fără o abordare curajoasă și intransigentă a problemelor sociale ale contemporaneității noastre. Sarcina compozitorilor rezidă în zugrăvirea procesului de nastere a oînduirii noi, a omului nou și în dezvăluirea esenței acestui proces creator. Pentru aceasta, izvorul nesecat de inspirație îl constituie contemporaneitatea în perspectivele ei revolutionare. Reflectarea acestei contemporaneități constituie un proces activ care are ca rezultat educatia în spirit nou a maselor.

Pentru a servi înaltului scop educativ, creația muzicală trebuie să aibă la baza ei o cunoaștere adîncă și multilaterală a realității, de pe poziții materialist-dialectice. Fără o cunoaștere temeinică a largilor obiective ale dezvoltării societății, compozitorul nu va putea reda dinamismul și măreția vieții noi în continuă și nestăvilită mișcare.

Realismul în creația muzicală implică o selectionare a tot ce este mai caracteristic, mai esențial în faptele și fenomenele actuale. Cu alte cuvinte, el reclamă o tipizare adică o generalizare a tot ceea ce este mai caracteristic în fenomenul sau procesul istoric. Tipic nu trebuie socotit fenomenul cel mai frecvent, ci acela, care independent de frecvența lui exprimă ceea ce este mai caracteristic, mai esențial în dezvoltarea revoluționară a noului.

Noțiunea de contemporaneitate socotim că trebuie înțeleasă într-un sens mai larg decît ar părea să rezulte din etimologia cuvîntului. În această noțiune pot fi cuprinse și fapte, evenimente sau fenomene din trecut, avînd un caracter progresist. În acest sens, răscoala lui Spartacus, a lui Doja sau Tudor Vladimirescu, răscoala din 1907 etc., constituie prin adînca lor semnificație, evenimente caracteristice, care prin reflectarea lor în imagini muzicale, sînt de natură a trezi un ecou puternic și mobilizator în sufletul maselor.

Marile transformări și realizări înfăptuite de poporul nostru muncitor în regimul de democrație populară, sub conducerea și îndrumarea Partidului, au însuflețit pe compozitorii noștri, care, căutînd să meargă în pas cu viața, s-au străduit să reflecte realitățile actuale, în creația lor. Numeroasele lucrări de diferite genuri și cu diferite subiecte de actualitate, scrise cu ocazia împlinirii a 15 ani de la eliberarea țării, atestă prin nivelul lor artistic, dorința adîncă a compozitorilor noștri de a reflecta contemporaneitatea în muzică, de a sluji cu entuziasm cauza socialismului.

Cum trebuie înțeleasă ideea de contemporaneitate în muzică ? Este suficient oare ca unei lucrări muzicale să i se pună un titlu sau un motto preluat din actualitate, să i se imprime mișcarea respectivă, ritmul și caracterul adecvat, să fie încadrată în genul reclamat de titlu, pentru a fi socotită ca îndeplinind prin aceasta condițiile unei arte noi socialiste ?

Credem că nu. Ideea de contemporaneitate constă în primul rînd în străduința și capacitatea de a exprima cît mai veridic și mai adînc, frămîntările și aspirațiile poporului, constructor al vieții noi, umanismul său adînc, dragostea lui de viață, încrederea sa robustă într-un viitor din ce în ce mai fericit, năzuința lui către pace și libertate, către transformarea socialistă a vieții.

Epoca socialismului a deschis artei muzicale orizonturi noi, nemărginite, legătura dintre muzică și realitatea înconjurătoare a devenit mai organică, slujirea constientă de către compozitori a idealurilor politico-sociale progresiste a înlocuit caracterul intuitiv al procesului de creație artistică din trecut. Cauza socialismului nu poate fi servită decît printr-o convingere adîncă, printr-o puternică concentrare lăuntrică, de natură a determina o creație profundă și convingătoare care să mobilizeze masele și să le educe.

Așa cum au afirmat muzicieni de seamă, muzica trebuie să pornească de la suflet și să se adreseze sufletului. O lucrare ce nu este plămădită sufletește nu poate emoționa și ca atare rămîne lipsită de finalitate.

Contemporaneitatea este prea complexă, prea adîncă în semnificația ei revoluționară, prea zguduitoare în mersul ei ascendent nestăvilit, prea luminoasă în perspectivele ei, pentru a fi transpusă

în creații șablonarde, cenușii, lipsite de semnificație. O operă searbădă, lipsită de idei, oricare ar fi titlul ei, nu poate reflecta contemporaneitatea.

Rezultă deci că rostul muzicii este acela de a convinge pe calea emotivității sincere, de a arăta pregnant aspectele noi ale realității. În consecință, ea trebuie să se adreseze acelor ascultători care sînt capabili de a recepționa și reține mesajul operei muzicale.

Cine sînt aceștia ? Ei nu pot fi în nici un caz acei „supraesteți", acei snobi cu pretenții, acei individualiști exacerbați, care nu caută în sunete decît satisfacții senzuale, gîdilituri nervoase, excitații morbide, care caută în muzică efecte de narcotice sau stupefiante.

Ori muzica adevărată face abstracție totală de aceștia. Ea are o înaltă menire pentru realizarea căreia ea se adresează maselor largi de ascultători, dornici de a se instrui, de a se îmbogăți sufletește, de a afla în plasticitatea imaginilor ce i se oferă, o lume nouă de idei.

Aceste mase largi de ascultători constituie imensa majoritate a poporului, adică oamenii muncii de la orașe și sate, care construiesc socialismul.

Ce cer aceștia de la compozitori ? Ei cer opere de calitate care să-i satisfacă, să-i emoționeze, să-i convingă, opere pe care ei să le înțeleagă. Orice compozitor adevărat trebuie să tindă la ridicarea nivelului conștiinței sociale a maselor. Or, cum este posibil să se atingă această finalitate, dacă muzica nu întrunește condițiile necesare pentru a fi înțeleasă și deci însușită ?

Care sînt aceste condiții ?

Trebuie să pornim de la această premiză : fizicul ca și psihicul unui om sănătos și echilibrat nu acceptă din ambianța în care trăiește, decît acele entități sau valori, care corespund biologic și psihic, dezvoltării sale normale. El refuză o înțepătură de ac sau un zgomot strident, o băutură amară sau un desen reprezentînd un om cu capul sub pîntece și picioarele peste torace.

Pe plan artistic, omul normal nu înregistrează satisfacții de ordin estetic decît la apercepția valorilor estetice adevărate, adică al operelor echilibrate, închegate și logice, al celor care vehiculează o idee, un aspect inedit al realității. Toate sistemele fie ele aritmetic seriale, punctualiste, concrete, electronice etc. care duc la creații ce nu au ca izvor gîndirea și sensibilitatea echilibrată; se situează în afara artei adevărate.

O operă muzicală, pentru a-și atinge scopul ei de a reflecta contemporaneitatea trebuie, după părerea noastră, să întrunească o serie de condiții, fără de care ea rămîne stearsă și fără efect.

O condiție esențială o constituie melodicitatea. Melodia este elementul muzical cel mai expresiv, cel mai apt de a exprima o ideie, un conținut.

Nu orice serie de intervale pe plan orizontal poate constitui o melodie, așa după cum susțin cei ce, voind să inoveze și să lărgească sfera acestei noțiuni, o desființează cu totul.

Prin melodie, noi înțelegem numai acea succesiune orizontală de intervale care prin efortul de interiorizare al compozitorului, este capabilă să exprime un gînd, o idee, o viziune clară și adîncă a realității și să determine o elevație sufletească a auditoriului.

Să considerăm de pildă o frază muzicală cu text în care cuvintele pot fi excelente. Dacă linia melodică respectivă este fungibilă (înlocuibilă) și nu exprimă nimic, nu vedem pentru care motiv vorbitul pe note ar fi preferabil celui natural. Dacă însă această linie melodică constituie o idee, un sens, o imagine, atunci ea dezvăluie un conținut, spune ceva, emoționează și deci convinge.

Opera muzicală, ca și tot ce este creație artistică, trebuie să aibă o formă, un echilibru, o unitate de concepție. Dacă arhitectonica acesteia se poate sfărîma prin adaosuri, sustrageri, înlocuiri, inversări, opera de artă își pierde valoarea.

Armoniile chiar interesante și expresive, luate separat, dar nedecurgînd în mod logic în funcție de existența unei idei, rămîn inutile și neconvingătoare. Fără o logică tonală, unitatea dispare și prin aceasta, însăși valoarea muzicii.

De asemenea polifonia, oricît de măiestrită ar fi ea, nu folosește la nimic dacă nu este cerută de sensul ideii ce se cere exprimată și dacă constituie un scop în sine.

O condiție esențială a mesajului muzical o constituie accesibilitatea.

Interpretînd îngust această noțiune, unii — datorită fie unei înțelegeri simpliste, fie neputinței lor creatoare — au căutat să definească accesibilitatea prin posibilitatea satisfacerii gustului celui mai scăzut și utilizarea celor mai învechite mijloace de expresie.

Estetica marxist-leninistă, infirmînd această teorie, care fatal duce la simplism și stagnare, arată că accesibilitatea — de altfel absolut necesară în aprecierea valorii educative a operei muzicale — trebuie să se îmbine cu un conținut cît mai profund de idei și sentimente, exprimat într-un limbaj cît mai evoluat și mai măiestrit.

Orice operă de artă adevărată, independent de amploarea, adîncimea, subtilitatea, măiestria și complexitatea limbajului ei, este accesibilă, iar orice operă de artă care are la bază un constructivism uscat, o manieră preconcepută, fără un fundal sufletesc sincer, este inaccesibilă. Accesibilul este corolarul inspirației și sincerității. Nu înseamnă că o operă muzicală este accesibilă numai atunci cînd este înțeleasă de toată lumea de la prima audiție. Este suficient ca ea să conțină virtualitatea de a fi înțeleasă, fie la o repetată reaudiere, fie prin ridicarea nivelului cultural al ascultătorului.

În regimul nostru democrat popular, procesul educativ al poporului muncitor va duce treptat la ridicarea acestuia pe cele mai înalte trepte ale înțelegerii.

Aceasta cere tocmai ca compozitorii să scrie pentru toate treptele de înțelegere și în toate genurile, cu condiția expresă ca creația lor să pornească din inimă, să emoționeze și să determine sentimente înalte, robuste și optimiste.

Într-o exprimare sinceră și adîncă, limbajul nu mai poate apărea ca factor de pornire al creației. El trebuie să fie determinat de conținut, iar nu să constituie un act aprioric al acestuia. Bogăția izvorului de inspirație al contemporaneității, în mod

necesar va determina la compozitorul adevărat, mijloacele de expresie cele mai evoluate. Un conținut profund nu poate fi tălmăcit printr-un limbaj vetust și depășit. Căutarea obsedantă și premeditată însă a unui limbaj inedit, ca scop în sine, duce la arbitrar și manierism.

Nu trebuie să uităm că muzica se adresează în primul rînd maselor largi care, la audiție, fac abstracție de latura tehnică a lucrării.

Departe de noi intenția de a restrînge sfera mijloacelor și formelor de exprimare artistică. Ceea ce este esențial e alegerea austeră în funcție de conținutul operei, de mesajul înaintat pe care-l transmitem. Fără îndoială, un conținut luminos va cere întotdeauna mijloace corespunzătoare, bazate pe înțelegerea adevărată de către public a artei.

Din cele de mai sus putem conchide că reflectarea contemporaneității în creația muzicală constitue sarcina de bază a compozitorilor noștri și că efortul creator al acestora trebuie să se îndrepte, în toate genurile de muzică, spre găsirea celor mai potrivite, mai adînci și mai artistice imagini de natură a reflecta măreția vremurilor noi și perspectivele luminoase ce ni se deschid.

Armonie și polifonie în cîntecul popular romînesc

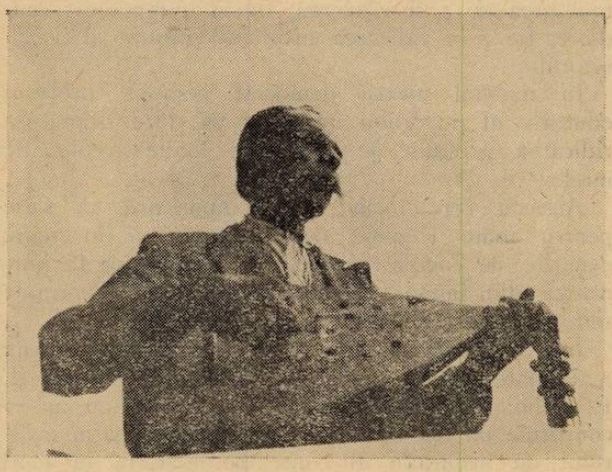
(IV)

de TIBERIU ALEXANDRU

Exceptînd eterofonia, toate rudimentele de polifonie arătate în articolele noastre anterioare sînt bazate pe ison. Foarte vechi în muzica tuturor popoarelor, isonul își trage obîrșia din rezonanța naturală.

Dintre cele dintîi instrumente muzicale folosite de om, idiofonele fac să răsune tot timpul o fundamentală. Sunetele scoase pe asemenea instrumente se așternpe un ison invariabil, mai tare sau mai puțin tare, însă întotdeauna prezent. Să ne gîndim, bunăoară, la străvechea drîmbă, unul dintre cele mai vechi și mai răspîndite instrumente muzicale idiofone din lume, despre care a mai fost de altminteri vorba [60]. Muzica ei specifică se caracterizează în primul rînd prin pedala neschimbătoare, cu caracter oarecum bîzîit, pe care se desfășoară melodia alcătuită dintr-un șir de sunete armonice ale acestui sunet de temelie. Este firesc ca o asemenea fundamentală armonică să se statornicească cu vremea în conștiința muzicală a oamenilor, să fie preluată de cîntarea vocală și să alcătuiască prima treaptă a polifoniei.

Cobzarul Vasile Bursuc



Departe de a fi un atribut al culturii europene, cîntarea pe mai multe voci a putut să se iveaască concomitent în mai multe părți ale globului. În lumea malaezo-indoneziană, la melanezieni și polimezieni, de pildă, răsună cîntări polifonice bazate pe ison, reprezentînd o veche cultură muzicală populară a localnicilor.

Armonia lăutărească s-a dezvoltat la noi, în bună parte, pornind de la străvechiul principiu al isonului. Chiar cele două sunete de hang scoase alternativ de fluierul de ison al carabei duble a cimpoiului nu sînt în fond decît o întărire a pedalei dată de bîzoi, prin două sunete armonice învecinate (octava și cvinta), chiar dacă unii cimpoieri — după cum s-a văzut [61] — le alternează după oarecari concepții armonice. Chitara cu două sau trei coarde a lăutarilor maramureșeni nu face altceva decît să susțină ritmic pe o pedală armonică invariabilă melodia violonistului pe care o însoțește [62]; la fel procedează violoncelul cu coardele ciupite și bătute descris mai înainte [63]. Vioara de acompaniament a început și ea prin a se conforma aceleiași concepții de ison armonic, după cum s-a văzut iarăși mai nainte [64].

Într-un prim stadiu isonul este invariabil. El nu se schimbă ori care ar fi desfășurarea melodiei pe care o întovărășește [65]. Într-un stadiu mai înaintat, în care se simte nevoia schimbării armoniei, isonul își modifică înălțimea după conținutul armonic al melodiei pe care o sprijină [66].

Isonul poate să evolueze uneori într-un „basso ostinato". Astfel în exemplul care urmează, o *Manea*, cîntec turcesc de dragoste și jale, pe care lăutarii din Muntenia îl cîntă cînd li se cere :

MANEAUA TURCEASCA

Fgr. 4091
Transcr.: P. Ben.oiu
Culeg.: P. Carp și C. Zamfir, 16.5.1949

Clejani (Domnești-București),
Inf.: Pîrvan Răgălie, 36 a. (vioara I) și Costică Nederescu (vioara II)

1

După cum se vede, melodia viorii prime, construită pe o scară cromatică se sprijină pe un „basso ostinato" executat de vioara secundă. Pentru a da cîntării un colorit oriental şi în ce priveşte sonoritatea, vioara primă primeşte o scordatură : coarda *la* este coborîtă la *mi*. Cele două strune acordate în octava *mi* [1] — *mi* [2] sînt apropiate pe căluş şi călcate deodată cu degetele şi arcuşul, încît melodia este cîntată tot timpul în octave [67].

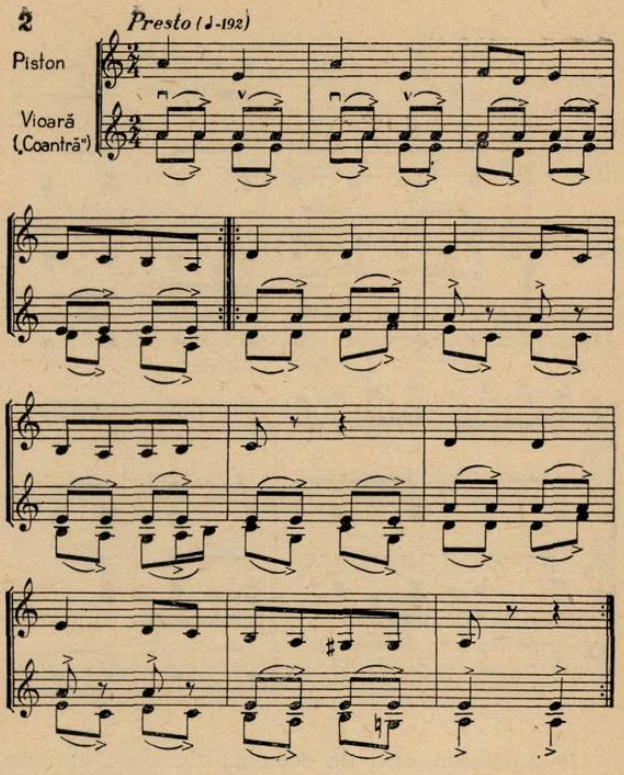
Foarte caracteristică pentru cîntarea populară pe mai multe voci este împletirea isonului cu eterofonia. În forma cea mai simplă, instrumentistul acompaniator urmăreşte melodia „primaşului" şi o dublează într-o formă simplificată şi uşor variată, de obicei la octava inferioară, întovărăşind-o totodată de un ison. Aşa procedează în mod curent lăutarii din „Podgoria" Aradului [68] :

INVIRTITA

Not. : I. Florea

Covăsînţ (Arad-Timişoara)
Inf. : Marian Lingurar, 58 a. (piston) şi Gh. Sîngeorgean, 32 a. (vioară)

2



Pe alocurea eterofonia este întregită de contramelodii pe care „contraşul" le ţese în acompaniamentul pe care-l realizează. Astfel în fragmentul următor, împrumutat dintr-o *Ardeleană* notată de acelaşi culegător :

3

Sau de-a dreptul o contrapunctare a melodiei principale, realizată în exemplul nostru de al doilea „contraş".

4 [Allegro]

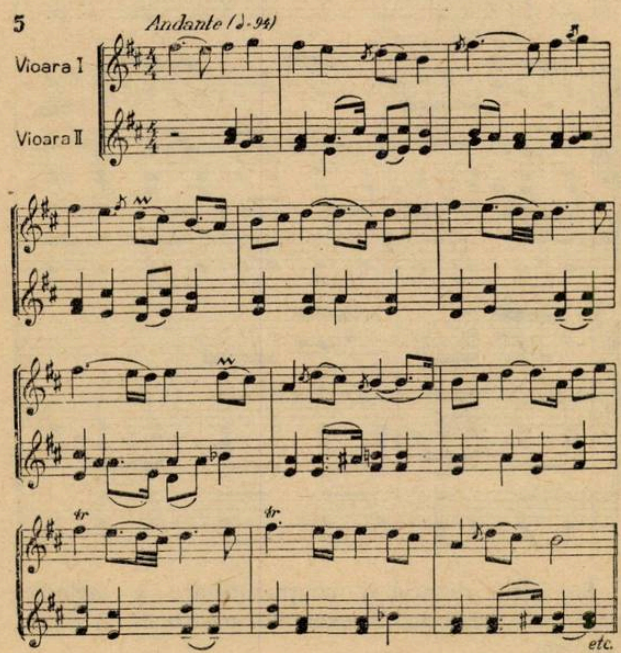
Un asemenea mod de acompaniere duce implicit la un mers liniar în conducerea vocilor, în care paralelismele de tot felul abundă. Aceiași concepție stăruie, într-o formă evoluată, în acompaniamentul pe care-l realizează „contrașul" în exemplul de mai jos. Vioara secundă „cîntă" alături de vioara primă :

CINTEC DE NUNTĂ

Disc 1380 I a
Transcr. : P. Bentoiu
Culeg. : T. Alexandru, 26.3.1941

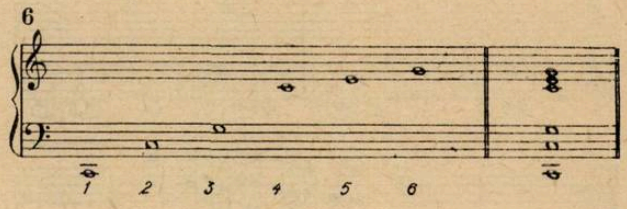
Ciumbrud (Aiud-Cluj)
Inf. Ion Varga-Nuți Jiga, 42 a. (vioara I) și Ionel Ruja, 27 a. (vioara II), orig. : Stremț-Alba

5 Andante (♩=94)



Rezonanța naturală a jucat pretutindeni un rol de seamă în dezvoltarea cîntării pe mai multe voci. În succesiunea sunetelor armonice, fundamentalei îi urmează octava, cvinta și trisonul major. Primele șase sunete armonice alcătuiesc acordul perfect major :

6



Alături de ison, asemenea șiruri de sunete au răsunat în melodiile instrumentelor naturale, cu osebire în semnalele de bucium, din cele mai vechi timpuri.

În faza actuală a cercetărilor nu cunoaștem încă rolul pe care această armonie naturală l-a jucat în dezvoltarea cîntării pe mai multe voci în folclorul nostru. Se impune însă o constatare : predilecția cu totul deosebită pe care lăutarii sătești din diferite colțuri ale țării o au pentru armoniile majore.

Lăutarii olteni bunăoară, scot din chitarele lor doar acorduri perfect majore, cu care acompaniază orice melodie. Următoarea notație înfățișează felul în care un lăutar din partea locului acompania acum două decenii cu chitara o cunoscută sîrbă oltenească („Of, dor, dor, dor...") :

București, 21.3.1938

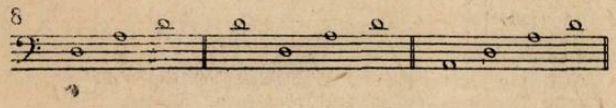
Bodăești (Amaradia-Craiova)
Inf. : Gh. Căldăraru-Doicin, 18 a. (chitară)

7 Presto

Se poate observa cum executantul foloseşte exclusiv acorduri majore, în aceiaşi stare, pe care le obţine scurtînd toate coardele deodată, prin apăsarea degetului în aceiaşi cază. El urmăreşte melodia oarecum în sens paralel şi nu se sinchiseşte să acompanieze cu un acord major o melodie minoră.

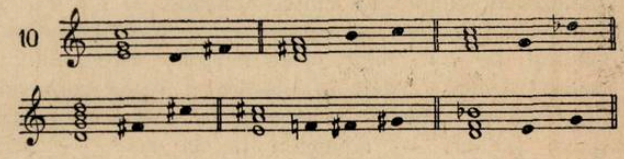
Acest mod de gîndire armonică este încă foarte răspîndit în Oltenia. Dirijorul orchestrei populare de concert „Taraful Gorjului" din Tg. Jiu se plîngea în 1949 că cei trei chitarişti din ansamblu nu ştiau să acompanieze decît cu acorduri majore. Iar ţăranul muncitor Tudor Sarcea din comuna Ianca (Corabia-Craiova), laureat al concursului artistic pe ţară al căminelor culturale desfăşurat în vara anului 1951, călca deodată toate strunele chitarei sale, acordată într-un acord de *re major*, cu un singur deget, pe care l-a îmbrăcat în acest scop într-un degetar de piele. Ori care ar fi fost cuprinsul armonic al melodiilor pe care el le cînta din solz de peşte, le acompania invariabil cu acorduri perfect majore în stare directă. Tot aşa acompania din tambura sa, înrudită cu chitara, şi Ion Pera din Păuliş (Lipova-Timişoara) [69]. Se pare că în astfel de cazuri — şi în altele asemenea — precumpăneşte ţiitura ritmică faţă de substanţa ei armonică.

Pare-se că spre a înlătura atari neajunsuri unii dintre lăutarii olteni, cu o concepţie armonică mai evoluată, elimină terţa din acordajul chitarelor :



Un interesant studiu din 1936, din păcate neterminat, al cărui manuscris se află în păstrarea Institutului de Folclor [70], codifică principiile armonice ale unui talentat cobzar, pe nume Vasile Bursuc, pe atunci în vîrstă de 57 ani, de fel din Teiş (Tîrgovişte-Ploieşti). El „ţinea", adică acompania, în şase „tonuri", toate majore : *Ţe* sau *Ţia (Do), Opral* sau *Burdoi (Re), Phandades (Fa), Ras (Sol), Maşcari* sau *Maşcarende (La)* şi *Hamur (Si bemol)* [71]. Fiecare „ton" are un acord „drept" sau „cu tonuri fixe" (numit aşişderea „ton"), pe care se bizuie acompaniamentul şi două acorduri „fărdă", cu note străine, destinate să îmbogăţească acompaniamentul. Întrebuinţarea acestora din urmă nu este obligatorie, ci ţine de virtuozitatea cobzarului, care îşi colorează în acest chip „ţiiturile", adică formulele de acompaniament.

Tehnica de figurare a acordurilor, specifică cobzei, îndulceşte asprimea pe care o introduc sunetele „fărdă". Acestea, de altminteri, sună în ţesătura „ţiiturilor" ca note melodice : broderii, note de pasaj, apogiaturi :



Bunăoară în următoarea „ţiitură" la *Brîul pe şapte* [72], fa diez colorează acordul de cvart-sextă al lui *do major* ca apogiatură superioară a terţei :

Vasile Bursuc numea modulaţia „torsură" sau „întorsură". El socotea „torsuri" şi folosirea într-o melodie oarecare a unor acorduri pe care le socotea că aparţin altor „tonuri". „Aici am mai multe torsuri — zicea el —. Încep la Opral, trec la Phandades, la Ras, la Ţe. Astea sînt toate întorsurile la care lucrează cîntecul ăsta".

Alte acorduri — de pildă cele minore — Bursuc le socotea „fărdă", străine de „tonul" respectiv şi le folosea doar spre a îmbogăţi armonia. „Fărdă" socotea şi alte sunete care apăreau pe alocurea în ţesătura ţiiturilor sale.

Armonia întrebuinţată de Vasile Bursuc ne apare arbitrară, în ciuda unor principii clar conturate, însă abia schiţate în cele de mai sus. Ni se pare că dibuieşte tonalitatea unei melodii oarecare şi întîrzierea — deşi plină de farmec — cu care se stabileşte pe o armonie pe care urechea noastră o socoteşte „justă", ne pare stîngăcie.

Iată spre pildă felul în care cobzarul nostru a acompaniat cunoscutul cîntec lăutăresc al lui Barbu Lăutarul. Primele cinci măsuri ale cîntecului primesc acordul de *do major,* deşi melodia este minoră (modul eolian). Abia în măsura a şasea cobzarul intervine cu acordul *do minor,* pe care-l socoteşte străin („fărdă — adăugăm de la noi" — zice Bursuc), deşi după canoanele armoniei oficiale am armoniza altfel cele trei măsuri sub care stăruie acest acord. În ultima măsură a cîntecului, cobzarul revine la „tonul drept" al lui „Ţia", pe care-l consideră adevăratul „ton" al cîntecului :

O mare predilecţie pentru armoniile majore şi tendinţa folosirii lor în exclusivitate o întîlnim, după cum se va vedea, şi în satele Transilvaniei.

(Va urma)

60 *Muzica,* IX (1959), nr. 10 (octombrie), p. 20.

61 Idem, p. 23—24.

62 *Muzica,* IX (1959), nr. 12 (decembrie), p. 25.

63 Idem, p. 26.

64 Ibidem, p. 24 şi 26.

65 Vezi de pildă, tot acolo, exemplul muzical de la p. 25.

66 Un asemenea caz îl prezintă isonul gutural variabil scos de fluieraşul Ion Burlan — Titu, interpretul *Sîrbelor oltenești,* publ. în partea II-a a scrierii de faţă. Vezi *Muzica,* IX (1959), nr. 10 (octombrie), p. 21.

67 Cele două viori erau însoţite şi de o cobză, care — la rîndul ei — executa o pedală armonică, asemenea într-o manieră ostinato, pe fundamentală *(mi)* şi cvinta acesteia *(si),* întărită din loc în loc de o sensibilă inferioară *(la diez),* arareori întreruptă de alte armonii. Ca şi vioara secundă, nici pedala cobzei nu ţinea seamă de eventualele nepotriviri cu melodia viorii prime. O transcriere sumară şi fragmentară a acestei melodii a fost publicată în cuprinsul studiului *Contribuţii la studiul armoniei muzicii noastre populare. Cu privire la armonia muzicii lăutăreşti* de Zeno Vancea, în *Muzica,* III (1953), nr. 4, p. 14, iar o transcriere completă în volumul *Instrumentele muzicale ale poporului romîn,* lucr. cit., nr. 79, p. 280—287.

68 Vezi şi *Ardeleana* publ. în partea III-a a scrierii de faţă, în *Muzica,* IX (1959), nr. 12 (decembrie), p. 26.

69 Tiberiu Alexandru : *Instrumentele muzicale ale poporului romîn,* lucr. cit., ex. muzical nr. 78, p. 279—280.

70 Ms. nr. 5 : *Cobza lui Vasile Bursuc.*

71 Terminologia este în ţigăneşte. *Ţe* sau *Ţia,* termen muzical, derivă evident din terminologia muzicală germană ; *Opral* înseamnă „sus", după coarda *re,* aflată în partea de sus a cozbei; *Burdoi,* termen muzical, derivă probabil din medievalul *Bordone,* însemnînd totodată coarda cea mai groasă a instrumentului ; *Phandades,* înseamnă „închis", după tehnica de obţinere a sunetului respectiv prin scurtarea coardei *re* cu degetul ; *Ras,* termen muzical, provine din terminologia muzicală turco-arabă unde are acelaşi înţeles ; *Maşcari* sau *Maşcarende* înseamnă „mijlocar", după locul coardei respective pe tabla de armonie a cobzei ; iar *Hamur* este iarăşi un termen muzical propriu-zis, fără alt înţeles (derivat poate din germanul *H moll=si minor,* deşi numeşte acordul major al lui *si bemol).*

72 În notaţia de faţă s-au scris cîte o pereche de portative pentru fiecare cuplu de coarde ale cobzei, spre a se putea analiza în amănunt tehnica de acompaniament, deşi cobza se scrie în mod obişnuit pe un singur portativ sau cel mult pe două. Săgeţile arată direcţia penei de gîscă cu care cobzarul ciupeşte strunele instrumentului, iar cifrele din josul portativelor, digitaţia. Cuplurile de coarde sînt indicate de cifrele romane puse în stînga acoladelor. La capătul exemplului s-a indicat totodată acordajul celor trei perechi de coarde ale cobzei, pe care s-a realizat „ţiitura" în chestiune.

Universitate muzicală pentru cititori

Melodia şi arta înveşmîntării ei

de ALFRED MENDELSOHN

Este cunoscut faptul că muzica nu poate exista fără melodie. Cu toate că melodia este calea principală în realizarea imaginii muzicale, ea nu constituie însă singurul mijloc, nefiind ruptă de alte elemente expresive care o însoţesc, o reliefează, o îmbracă, fiind subordonate ei. Pentru a explica mai bine legătura complexă între melodie şi arta învesmîntării ei, primele lămuriri ale articolului nostru vor fi legate de linia melodică pură, de *monodie*.

Chiar şi în monodie noi putem distinge elemente aparent adăugate firului simplu, elementar al desfăşurării ei. Aceste elemente, adăugate acelor sunete ce alcătuiesc esenţa melodiei, au rolul de a-i sublinia şi întări expresia. Din acest punct de vedere, chiar şi în formele cele mai simple, melodia conţine un complex, un mănunchi strîns, concentrat, de mijloace de expresie. Bogăţia expresivă pe care aceasta o capătă prin înfloriturі, prin variaţie de registru, prin emisiune vocală, prin inflexiuni şi nuanţe ale vocii umane sau ale instrumentelor muzicale, constituie o vastă sursă de mijloace pentru compozitori. La acestea se mai adaugă şi sensul cuvîntului, accente ritmice, sublinierile, întreruperile, respiraţiile, tempo-ul.

Trebuie subliniat că în faza monodică a melodiei e greu de trasat o graniţă precisă între stilul vocal şi instrumental, aceste stiluri căpătînd abia mai tîrziu în evoluţia istorică caractere specifice. Posibilităţile instrumentului ca extindere şi dinamică, ca rapiditate de execuţie şi ca suplеţe sînt superioare celor ale vocii umane, totuşi rolul acesteia rămîne nealterat, ba chiar capătă o importanţă crescîndă. Astăzi ne dăm bine seama de valoarea muzicii vocale ca punct de pornire al expresiei, ca esenţă a muzicii instrumentale. Compozitorii care se străduiesc să creeze o muzică înaintată, puternică şi accesibilă tind spre o îmbinare organică a vocii umane cu instrumentul muzical, în ansamblurile vocal simfonice ale operei, oratoriului, cantatei, în care rolul dominant îl păstrează melodia cîntată, cuvîntul intonat.

În evoluţia istorică a muzicii s-au cristalizat o sumedenie de mijloace de expresie. Acestea sînt uneori strîns legate de melodie, alteori indirect, înrîurind la rîndul lor desenul melodic. Ele constituie uneori doar simpli însoţitori ai melodiei, alteori aduc elemente contrastante, creînd tensiuni în cuprinsul imaginii muzicale, conferind acesteia un dinamism interior, o expresivitate dramatică — emoţională superioară.

Procesul de creaţie este un proces de sinteză vie în care elementele de expresie nu apar izolate unul de celălalt ci într-o legătură strînsă, determinată de scopul, de mesajul, de intenţia expresivă a creatorului. Dacă totuşi le vom analiza în parte, aceasta nu înseamnă că ele sînt de sine stătătoare.

Muzica realistă, muzica oglindind viaţa, ideile, sentimentele, emoţiile, năzuinţele, afectele omeneşti, respinge îndeobşte folosirea mijloacelor de expresie ca scop în sine, dar adoptă pentru reliefarea conţinutului, cele mai variate soluţii cu condiţia să pună în evidenţă, să dezvăluie multilateral şi nuanţat, ideea centrală a imaginilor muzicale şi, prin înlănţuirea acestora, a operei de artă în întregul ei.

★

Se ştie că muzica este o artă cu desfăşurarea în timp, spre deosebire de pictură care are o desfăşurare în plan şi de sculptură care se desfăşoară în spaţiu. Din capul locului trebuie fixate două noţiuni : succesiunea şi simultaneitatea. Iată patru sunete succesive, [ex. 1 al şi aceleaşi sunete scrise pentru a fi intonate simultan, în acord (ex. 1 b.).

1

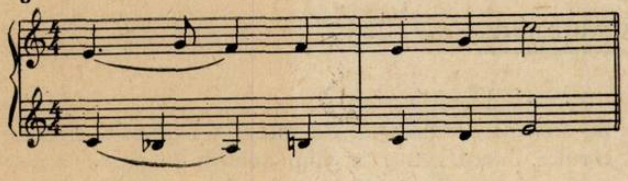
În primul caz vedem notaţii de la stînga la dreapta pe un plan pe care-l numim în mod convenţional — *orizontal*. El corespunde, în timp, succesiunii. Melodia care reprezintă o succesiune de sunete se înscrie deci pe planul orizontal. În cazul al doilea, sunetele sînt notate perpendicular pe liniile portativului, ele sînt intonate simultan, şi apar grafic ca verticale.

În primul caz vorbim de plan *melodic*-orizontal ; în cel de al doilea, vorbim de plan *armonic* — vertical. În primul caz cele patru sunete (do-mi-sol-si b) constituie un fragment melodic. În cel de al doilea caz un *acord*. Să luăm un caz ceva mai complicat. O scurtă linie melodică o putem însoţi cu un şir de acorduri :

2

În acest caz vorbim de scriitură omofonă sau acordică. Dar putem însoți melodia noastră și cu o altă linie melodică. Cele două melodii suprapuse arată astfel :

3



O asemenea scriitură se numește polifonă.

Chiar și în aceste exemple simple se pot distinge unele trăsături importante. Vedem astfel că o melodie mai conturată iese mai puternic în evidență, lucru care poate fi observat și atunci cînd transpunem melodia principală într-un registru inferior.

4

În aceste cazuri (ex. 3 și 4) avem două melodii de o valoare emoțională deosebită. Prima melodie este mai expresivă. Cea de a doua o însoțește și o pune în relief. Pe aceasta din urmă o numim *contrapunct*. Nu putem imagina și contrapunctarea a două melodii, de o valoare expresivă sensibil egală. Sînt cazuri în care ne este greu să decidem care este melodia „principală".

Iată două exemple clasice : 1) Din finalul Simfoniei a IX-a de Beethoven.

5

2) Din uvertura la opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" de Richard Wagner.

6

Dar nu numai două sau mai multe melodii diferite se pot suprapune contrapunctic ci chiar, și o singură melodie poate fi suficientă pentru o tratare polifonică. Astfel, o întreagă ramură a polifoniei se ocupă cu contrapunctarea unei melodii cu ea însăși. În exemplul următor observăm că melodia de pe portativul superior este repetată după o măsură la vocea de pe portativul inferior. Cînd această imitare este identică, ca în cazul de față, avem de-a face cu un *canon.*

7 *Canon perpetuu*

După aceste exemple la *două voci,* iată și primul fragment de melodie din ex. 2 contrapunctat la 3 voci (a) și apoi la patru voci (b)

8

Din cele expuse rezultă bogăția posibilităților de a înveșmînta melodia, aria largă a soluțiilor armonice și polifonice practic inepuizabile. Arta compozitorului nu este însă aceea de a îngrămădi toate soluțiile posibile ci de a alege pe acelea care pun cel mai pregnant, mai sezisabil, în evidență ideile sale. Arta este, prin urmare, și un proces selectiv și nu cum cred unii, un inventar de soluții. În această privință George Enescu spunea : „Mai importantă decît creionul este guma".

Și acum să precizăm cei cîțiva termeni necesari pentru a înțelege cum au evoluat mijloacele de expresie ce înveșmîntează melodia.

Armonia este disciplina muzicală care operează cu sunetele simultane. Elementul ei constitutiv este *acordul*. Scriitura *armonică* sau *verticală* se mai numește și *omofonie* (din grecește homos = același ; fonein = a glăsui). Iată un exemplu de scriitură omofonă :

(Ceaikovski : Uvertura 1812).

Deosebită de armonie este *polifonia* al cărui element constitutiv este simultaneitatea mai multor melodii sau voci (din grecește poly = multe, fonein = a glăsui). Iată un exemplu de scriitură polifonă.

(din Invențiunile la 2 voci de J. S. Bach)

În cadrul scriiturii polifonice întîlnim cazuri speciale cum ar fi suprapunerea mai multor melodii deosebite, canonul — care este, după cum am văzut, o imitație severă, — precum și imitația liberă care se mărginește la reproducerea, cu licențe, a trăsăturilor melodiei date. Dar între scriitura omofonă și cea polifonă nu există o ruptură, aproape toți compozitorii utilizînd diferite combinații între cele două tehnici ale muzicii.

Un aspect de cea mai mare însemnătate în scriitura omofonă și cu caracter de-a dreptul hotărîtor în scriitura polifonă este *figurația metrică* (în scriitura omofonă) și *configurația metrică* (în scriitura polifonă). Deosebirea este următoarea : în timp ce în scriitura omofonă figurația metrică este exterioară melodiei principale (căpătînd de obicei acel aspect *ritmic specific acompaniamentului)* în scriitura polifonă ea intră în însăși structura vocilor.

Iată un exemplu foarte caracteristic de figurație metrică extinsă asupra a două măsuri care se repetă cu obstinație, cu persistență și contrastează cu desenul sinuos al melodiei.

Figurația metrico-ritmică are un rol foarte marcat în acompaniamentul melodiilor de joc popular. Acest lucru se aplică și muzicii de dans, muzicii ușoare și distractive în genul căreia s-au cristalizat anumite tipuri de figurație metrico-ritmică în cadrul scriiturii omofone. Faptul este firesc avînd în vedere destinația muzicii de dans, simetria și regularitatea, tempo-ul specific și natura mișcărilor de dans.

Dansurile pot fi uneori recunoscute și caracterizate după ritmica acompaniamentului mai bine chiar decît după melodie.

★

Un alt capitol vast al înveșmîntării melodiei, mai precis, al învesmîntării complexului melodie — armonie — polifonie — ritm, îl reprezintă orchestrația. E vorba, pe scurt, de transcrierea textului muzical de la un instrument polifonic, cum este pianul, la marile ansambluri instrumentale cum sînt orchestrele simfonice sau formațiile speciale ca orchestre populare, fanfare, orchestre de jazz etc. Tehnica orchestrației, care se adaugă soluțiilor ar-

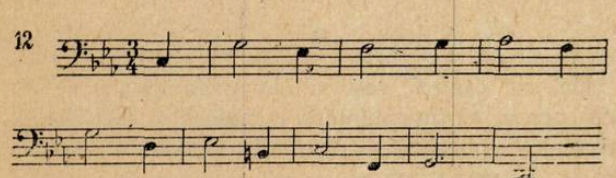
monice, polifonice, ritmico-metrice, izvorînd organic din ele, îmbracă melodia în chip deosebit.

Unii compozitori concep direct pentru aparatul instrumental — vocal pe care şi-l propun, alţii concep şi apoi orchestrează. Trebuie însă să precizăm înţelesul complex al termenului de înveşmîntare. E vorba mai de grabă de realizarea ideilor de bază melodice pe plan polifonic-armonic-ritmic şi orchestral constituind la un loc o calitate nouă în care categoriile de mai sus, armonia, polifonia, ritmul acţionează asupra melodiei astfel cum şi melodia acţionează asupra elementelor sau complexelor pe care le generează.

★

Pentru a înţelege cît mai bine procesul de dezvoltare a mijloacelor de expresie vom încerca să le încadrăm într-o scurtă privire istorică.

În muzica europeană polifonia vocală a apărut spre sfîrşitul primului mileniu şi s-a dezvoltat pînă în perioada Renaşterii în Franţa de nord, Belgia, Olanda, Elveţia, Italia şi în Anglia. Apogeul l-a atins în Italia cu figurile mari ale lui Pierluigi Palestrina şi Orlando de Lasso. Tehnica vocal polifonică atinsese un asemenea nivel încît devenise un joc savant de sonorităţi în care melodia cădea pe un plan secundar. Reacţia nu a întîrziat să apară. S-a impus repede stilul expresiv, profund realist al melodiei acompaniate, prin crearea primelor opere întîi la Florenţa apoi la Veneţia. Perioada barocului, adică epoca 1650—1750 este marcată de ascensiunea rapidă a muzicii germane bazate pe coralul luteran. În pofida războaielor pustiitoare, în Germania şi Italia înfloreşte puternic muzica, dezvoltîndu-se polifonia, de data aceasta însă pe o bază nouă, armonică. Începutul secolului al XVIII-lea este marcat prin fundamentări teoretice ale armoniei şi contrapunctului ; J. Ph. Rameau creează bazele armoniei moderne, iar Joseph Fux elaborează teoria contrapunctului. Marii contrapunctişti din prima jumătate a sec. al XVIII-lea au desăvîrşit această evoluţie : în Italia Antonio Vivaldi, în Germania G. Fr. Händel şi genialul Johann Seb. Bach. În creaţia acestui maestru nentrecut al contrapunctului se întîlnesc toate filoanele muzicii instrumentale şi vocale ale vremii sale la cel mai înalt nivel de perfecţiune. Un exemplu grăitor este Passacaglia în do minor. Melodia principală, — tema Passacagliei se găseşte în registrul grav. Ea se repetă permanent, iar deasupra ei compozitorul construieşte mereu alte structuri polifonico-armonice. Iată această temă :



Variaţia şi bogăţia de idei care se desprind din soluţiile polifonice variate ce pornesc de la această temă, ne demonstrează înalta măiestrie de polifonist a compozitorului.

Încă în timpul vieţii lui J. S. Bach, apare un nou curent care tinde la reintronarea melodiei simple, directe, discret acompaniate, dar cu valori expresive noi. Italienii Alessandro şi Domenico Scarlatti, maeştrii italieni ai viorii, clavecinişţii francezi, şcoala de la Mannheim, fiii lui Bach şi reformatorul operei Chr. Willibald Gluck pregătesc terenul pentru o nouă înflorire a stilului omofon ridicat pe un plan superior. Noua eflorescenţă se produce în Austria, la Viena, prin marii compozitori Haydn, Mozart şi Beethoven.

Primii doi clasici vienezi Haydn şi Mozart au ajuns la o înaltă perfecţiune tehnică a orchestraţiei şi au izbutit să echilibreze în mod desăvîrşit componentele melodico-armonice într-un limbaj muzical limpede şi echilibrat. Beethoven în simfoniile şi sonatele în care capătă ecou avîntul revoluţionar, bubuitul tunurilor armatelor napoleoniene, iar apoi se conturează viziunea unei omeniri eliberate de barbarie, înfrăţită şi triumfătoare, era firesc să lărgească sfera expresivă aducînd în toate domeniile noi mijloace, o armonie nouă, folosirea în chip nou a instrumentelor muzicale, concizia şi pregnanţa, energia concentrată a frazei melodice, noi proporţionări ale formei muzicale, o ritmică viguroasă, înviorătoare.

Secolul al XIX-lea dezvoltă forme noi : armonia, polifonia şi orchestraţia se desfăşoară în lucrări de mari proporţii ca şi în liedurile şi piesele scurte instrumentale cristalizînd elemente noi de limbaj muzical. Melodia ariilor de operă, a liedului, a poemelor simfonice, a concertelor instrumentale capătă înveşmîntări din ce în ce mai complexe.

Este vremea apariţiei mişcărilor muncitoreşti, a elanurilor patriotice, a închegării statelor naţionale; războaiele de eliberare schimbă configuraţia Europei. Berlioz în Franţa, tînărul Wagner în Germania, Verdi în Italia, Chopin — polonez exilat în Franţa — şi Glinka în Rusia dezvoltă muzica. Berlioz revoluţionează arta orchestraţiei, Wagner descoperă în polifonie şi armonie valori noi. Verdi prin inventivitatea sa, prin forţa expresivă şi noblеţea melodiilor sale cuceritoare, Chopin şi Glinka prin profunda legătură a creaţiei lor cu muzica poporului rămîn înscrişi în istoria muzicii, în inimile oamenilor de pretutindeni.

A doua jumătate a secolului al 19-lea prezintă un tablou plin de contradicţii, în a cărui configuraţie intră elemente de puternic avînt şi alte fenomene de fărămiţare, de dezechilibru între fond şi formă. Între primele se înscriu la loc de cinste şcoala rusă a celor cinci : Musorgski, Kui, Balakirev, Borodin, Rimski-Korsakov, ei constituind un mănunchi puternic de muzicieni, care, sub înrîurirea gînditorilor democraţi ruşi, sub îndemnul direct al lui Vl. Stasov au îmbogăţit muzica rusă cu lucrări nepieritoare. Contribuţia lor principală este descoperirea şi punerea în valoare a frumuseţii muzicii populare într-o vreme cînd cercurile conducătoare ale Rusiei ţariste tratau de sus şi cu dispreţ arta poporului. Călăuziţi de ideile democratismului şi ale patriotismului, cei cinci şi marele lor contemporan Ceaikovski au îmbogăţit arta înveşmîntării cu noi mijloace de expresie. Îndeosebi Musorgski, sub imboldul dragostei pentru poporul

său, a fost acela care a abordat cu îndrăzneală și în spirit profund inovator o armonie în același timp izvorîtă din marea tradiție și de o noutate fundamentală. Urechea acestui muzician, aplecată cu dragoste asupra străvechiului cîntec popular i-a surprins inflexiuni noi și autentice spre deosebire de alți muzicieni care treceau cu indiferență crezîndu-le naive, simpliste, ba chiar vulgare. Crezul său realist și talentul său l-au îndrumat pe Musorgski spre aceste izvoare vii ale geniului muzical popular. Cu o consecvență admirabilă el a desprins din practica cîntării populare ritmuri noi, o armonie deosebită, procedee polifonice inedite, soluții orchestrale și coloristice pînă la el neîntîlnite.

Drumul croit de Musorgski a fost urmat de cele mai variate personalități artistice de seamă aparținînd unor popoare diferite. Astăzi în cadrul culturii socialiste mai mult decît oricînd, muzica poporului constituie un puternic stimulent în creație, un izvor nu numai de melodie dar și de mijloace de expresie variate născute organic din cîntecul și jocul popular.

Căutarea noului — o năzuință pozitivă — a ajuns un prejudiciu pentru muzică în clipa în care, îndeosebi începînd din perioada dintre cele două războaie mondiale, a ajuns în unele țări din apus o preocupare în sine, nelegată de viață, nelegată de frumusețea și de înaltele idealuri umanitare ale artei realiste.

În timp ce în muzica decadentă a occidentului procesul de disociere, de fărămițare a continuității melodice și implicit a armoniei, a polifoniei, a ritmicii și orchestrației, continuă ajungînd la formele cele mai absurde, — în muzica realist-socialistă se încheagă un nou drum al muzicii. Acest drum este caracterizat printr-o legătură organică între cele mai bune tradiții ale muzicii universale, cu inovațiile pe care însăși viața, conținutul de idei ale omului nou, le impune.

Mijloacele de expresie se articulează organic în jurul melodiei. Mijloacele armonice, polifonice, ritmice și orchestrale tind să pună în evidență idei și sentimente ale omului eliberat de cătușele milenare ale exploatării, stăpîn pe munca sa, pe viitorul său.

★

Rezumînd cele cîteva cunoștințe cu privire la arta învesmîntării melodiei, trebuie reținute unele noțiuni fundamentale.

Melodia este în același timp elementul central al imaginii muzicale și izvorul mijloacelor de expresie care o întregesc, o însoțesc, o pun în relief, o îmbracă. Aceste mijloace de expresie sînt :

Armonia al cărei element constitutiv este acordul.

Polifonia ale cărei elemente constitutive sînt *vocile.*

Figurația metrică ce însoțește melodia caracterizînd-o îndeosebi în piese instrumentale și derivate din formele muzicii de dans iar *configurația metrică* ce se referă la stilul polifonic în cadrul căruia fiecare melodie (voce), își are o independență ritmico-metrică bine marcată.

Orchestrația este transpunerea complexului melodic-polifonic, armonic și ritmic pentru ansamblul instrumentelor orchestrei. De asemenea este de reținut că aceste mijloace de expresie, fiind strîns legat de melodie și apărînd numai în funcție de aceasta, luate în sine nu au nici o rațiune de a fi.

În unele cazuri predomină unul din aceste mijloace expresive. Astfel, cînd predomină elementul polifonic vorbim de scriitură polifonică. Cînd predomină elementul armonic, chiar dacă este figurat în acompaniamentul metro-ritmic, vorbim de scriitura omofonă.

În evoluția istorică s-au succedat tendințe spre polifonie și tendințe spre omofonie.

În prezent, stilul compozitorilor se îndreaptă spre o sinteză tot mai mare între polifonie și omofonie, spre reliefarea cît mai puternică a cîntului, spre îmbinarea vocii umane, a cuvîntului cîntat cu aparatul orchestral, spre diversificarea și nuanțarea mijloacelor de expresie cu scopul de a pune în valoare conținutul de idei și sentimente, mesajul ideologic al creației muzicale înaintate, realist socialiste.

De curînd s-a stins din viață celebrul pianist de renume mondial, Edwin Fischer.

Edwin Fischer s-a născut la Basel în Elveția. A început studiile muzicale la Conservatorul din orașul natal iar apoi s-a perfecționat în clasa lui Martin Krauss de la Conservatorul Stern din Berlin. În timpul primului război mondial apare pentru întîia oară în public sub bagheta lui Nikisch, Weingartner și Mengelberg. După încheierea ostilităților, Edwin Fischer întreprinde turnee în marile capitale ale lumii unde arta sa interpretativă îl impune ca o personalitate de prim ordin în tălmăcirea compozitorilor clasici și romantici.

Obiectivul central al interpretărilor sale era regăsirea tensiunii emotive la care a fost scrisă muzica. „Nu este suficient să fii credincios textului — ne spune el. Este imposibil să se scrie totul într-o partitură fără ca sentimentul să fie diluat în noianul cuvintelor". Iar mai departe : „Numai o artă trăită în profunzime și care solicită în procesul creației însăși personalitatea artistului rămîne interesantă, eficace și constructivă".

Prin moartea sa, arta interpretativă pierde pe unul din cei mai autentici pianiști care prin personalitatea și adînca înțelegere a rolului său a făcut posibilă pentru mulți înțelegerea și apropierea de muzica unui Bach, Mozart sau Brahms.

★

Teatrul de operă din Roma a pus în scenă opera „Tîrgul din Sorocinsk" de Musorgski. Regizor — Tatiana Pavlova, dirijor — Herman Adler. Rolul lui Cerevic este interpretat cu mult succes de Boris Kristoff.

★

În nr. 6 din decembrie 1959 al revistei franceze „La vie musicale et théatrale" se publică articolul „Muzica în Romînia" de Micheline Bazin. Acest articol — primul dintr-o serie închinată artei noastre muzicale — se ocupă de vechea tradiție muzicală a poporului, cuprinzînd date istorice și considerațiuni asupra genurilor și instrumentelor populare. Autoarea, ca și în articolele sale consacrate lui George Enescu și primului Festival din 1958 de la București, dovedește un viu interes pentru arta noastră și știe să îmbine seriozitatea documentării cu căldura expunerii, într-un stil literar ales.

Florica Cristoforeanu

de GEORGE NICULESCU-BASU

Florica Cristoforeanu, artista cu renume mondial, pe care publicul nostru a admirat-o în repetate rînduri pe scena operei noastre, s-a stins recent din viață, departe de patria pe care a iubit-o și cinstit-o și a cărei faimă a purtat-o, prin arta sa, peste hotare.

Vestea morții sale m-a impresionat profund, mai ales că de această excelentă artistă și colegă mă leagă amintiri frumoase din Italia, unde activînd cîțiva ani am fost mereu împreună, și amintiri din țară, unde a venit să cînte destul de des.

Am văzut-o ultima oară în 1939—1940 cînd am făcut împreună un turneu de concerte prin provincie. În 1940 a plecat la Milano. Acolo locuia de cînd și-a început cariera. În același an la vîrsta de 53 ani, Florica Cristoforeanu s-a retras din teatru din cauza unei angine pectorale. Murindu-i soțul și pierzîndu-și tot avutul, cu ocazia bombardamentelor din ultimul război, lipsită de mijloace de trai a plecat la Rio de Janeiro (Brazilia), unde locuesc cele două surori ale sale. De atunci a trăit departe de patria sa, dar gîndul său nu a fost decît unul singur : să vină în țară. În acest an eram anunțați că o vom revedea. O așteptam cu nerăbdare dar în locul ei ne-a sosit vestea că nu-și mai poate împlini visul.

Născută la 16 mai 1887 la Rîmnicu Sărat, Florica Cristoforeanu a studiat canto și piano la Conservatorul „Giuseppe Verdi" din Milano apoi la 13 mai 1908 a debutat la „Capodistria" din Triest în rolul titular din *Lucia de Lammermoor*. Succesul neașteptat îi atrage, încă de la etatea de 21 ani, angajamente strălucite pe scenele italiene apoi în Danemarca și Norvegia. În perioada 1910—1913 revine în țară și cîntă în compania de operete „Grigoriu". În anii 1914—1919 conduce compania de operete „Citta Di Milano".

Florica Cristoforeanu a avut un suflet rar. Cînd locuia în Italia a ajutat pe toți compatrioții săi care apelau la ea. I-a îndrumat cu sfaturile sale, a intervenit oriunde era nevoie iar cînd se găseau în greu impas, le-a dat și sprijin material.

Cu toate că a fost căsătorită cu un italian și deși și-a făcut cariera în străinătate, nu și-a schimbat numele său de romîncă, și nici naționalitatea.

În orice interviu acordat ziariștilor nu se sfia să accentueze că este romîncă, iar în cronicile din ziare care elogiau realizările sale artistice se menționa adesea că „excepționala artistă Florica Cristoforeanu este în realitate o romîncă".

A fost considerată, pe drept cuvînt, un fenomen vocal și una dintre cele mai mari cîntărețe ale timpului, datorită — în special — ambitusului excepțional care-i permitea să abordeze roluri de soprană lirică, dramatică și contraltă. Volumul vocii

Cu Jean Athanasiu în „Fata din Vest"

sale, timbrul, temperamentul dramatic și sensibilitatea sa deosebită i-au adus succese remarcabile pe scenele celor mai mari teatre din Italia și alte țări ale Europei sau Americii de Sud. Cei mai renumiți dirijori din vremea aceea au condus spectacolele în care a cîntat Florica Cristoforeanu iar partenerii săi au fost cîntăreți dintre cei mai valoroși. Compozitori ca Puccini, Mascagni, Cilea, Zandonay, Richard Strauss, Pizzetti ș.a. i-au încredințat roluri importante convinși că numai ea le putea interpreta cu adevărată măiestrie.

Richard Strauss, cu prilejul dirijării, la Scala, a operelor *Salomeea* și *Cavaleria rusticană*, în care a cîntat Florica Cristoforeanu, la întrebarea unui critic muzical în legătură cu părerea sa despre interpretă, a răspuns : „Excepțională ! Sînt emoționat". Toscanini într-un autograf și-a exprimat recunoștința sa pentru „magnifica Salomee" care a fost întruchipată de artista noastră. Compozitorul Pizzetti, de asemenea, a mulțumit cu recunoștință primei admirabile interprete a Mariolei din opera *Fra Gherardo*, reprezentată la Scala sub bagheta lui Toscanini.

Nenumărate au fost creațiile sopranei Florica Cristoforeanu. Meritul său a fost cu atît mai mare cu cît a știut să se impună ridicîndu-se printre marile cîntărețe din acea vreme.

Succesele sale însă nu au făcut-o să-și uite patria în care s-a născut și din 1924 pînă în 1940 a venit în țară cîteva luni pe an și a cîntat la opera noastră peste 200 de reprezentații din vastul său repertoriu. Astfel, în operele *Manon, Carmen, Salomeea, Parsifal, Adriana Lecouvreur, Wally, Fata din Far West, Werther, Cio-Cio-San, Fedora, Tosca, Boema, Tristan* și *Isolda, Cavalleria rusticană* etc. marea cîntăreață și-a arătat întreaga măsură a posibilităților sale vocale și interpretative.

In Cio-Cio-San

Peste hotare ea a mai făcut cunoscută și muzica noastră populară, nelipsită din programele sale de concert.

Nu vom uita niciodată pe această mare artistă romîncă. Dorim ca acolo unde doarme, somnul său să-i fie cît mai liniștit.

În ianuarie a.c. s-au împlinit 75 de ani de la nașterea compozitorului Ioan Dănielescu din Ploești.

Ioan Dănielescu s-a născut dintr-o familie de funcționari, originari din Ploești. Cursul primar și liceul le-a urmat în orașul natal, unde a avut ca profesor de muzică pe Atanase Verzianu, animator al vieții muzicale în ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea. Ca student la Conservatorul din București, frecventează cursurile profesorilor Dimitrie Kiriac, Gheorghe Brătianu, Eduard Wachmann, Robert Klenk și Alfonso Castaldi. După terminarea Conservatorului îl găsim ca profesor de muzică la școlile din Ploești.

În anul 1904, cu ocazia sărbătoririi a 400 de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare, organizează un cor de 500 de elevi. În 1910 alcătuește unul din primele coruri muncitorești ce numără 60 de persoane. Ansamblul se află sub influența ideologică a cercului muncitoresc condus de Ștefan Gheorghiu. În repertoriul acestei formații a răsunat poate pentru prima oară în țară Internaționala armonizată de Basil Anastasescu ; tot aici s-a cîntat și „Primul 1 Mai", cor compus de Ioan Dănielescu în 1910. În 1916 a fost numit profesor de muzică la Roman iar în 1919, la Ploești. *Dintre elevii lui Dănielescu se numără muzicieni ca :* Paul Constantinescu, Dumitru Botez, Alexandru Theodorescu, Sandu Albu cît și profesori de muzică.

Ioan Dănielescu a scris muzică pentru vioară, pian, voce și pian și muzică corală inspirată din folclorul nostru, din care amintim cîntecele : *Viorica, Cîntec de primăvară, Frunză verde de sulfină, Bate vîntul ușor* și suita corală *Pe valea Prahovei.*

După 23 August 1944, Ioan Dănielescu a scris cîntece de mase ca : *Imnul Muncii* (1946), *Cîntec de 1 Mai* (1946), *Drapelul* și *Vrem pace* pe versurile lui Sandu Anastasescu (1959).

Muzica lui Dănielescu este sinceră și optimistă, linia melodică întotdeauna simplă, ușor de reținut.

Pentru lunga și rodnica sa activitate pe tărîmul muzical, compozitorul Ioan Dănielescu a fost distins cu Ordinul Muncii.

ION FLORIAN

Un pianist unic

de ANATOL VIERU

Sviatoslav Richter este un pianist genial, aflat în anii zenitului deplin al forţelor sale creatoare. El a rămas trei zile în Bucureşti dîndu-ne trei concerte, trei mari sărbători muzicale ; au fost zile de febră pentru noi, ascultătorii.

Personal, l-am auzit de multe ori la Moscova ; era întotdeauna uluitor. Mi se pare însă că disting în concertele lui recente ceva nou : neliniştea interioară, ce-l însoţea întotdeauna, devine tot mai puternică, temperatura la care „lucrează" ajunge la incandescenţă, aproape la paroxism. Febra aceasta a molipsit repede publicul nostru ajungînd la ultimul concert de-a dreptul tumultuoasă.

Atunci cînd un artist arde şi se cheltuieşte la asemenea intensitate, atunci cînd el fericeşte cu adevărat pe ascultătorii săi zvîrlindu-le mărgăritare la tot pasul, este greu să i se facă o critică. Dacă aş fi poet, aş scrie mai degrabă o odă.

Arta lui Richter generează însă mii de gînduri şi-mi voi permite să fac doar unele constatări, fără pretenţii de originalitate de altfel. O remarcabilă cîntăreaţă spunea după primul recital că a învăţat imens din acest concert ; am înţeles-o de îndată, căci orice muzician, fie el compozitor, pianist, cîntăreţ sau altceva învaţă din asemenea manifestare ; cred de altfel, că aceasta priveşte nu numai pe muzician ci şi pe orice om.

Richter este *interpret* prin excelenţă. Mediul lui natural este publicul. Cred că discul cel mai bun cu Richter se poate obţine în sala de concert şi nu în studio ; ar fi greu să ni-l închipuim imprimînd „Apassionata" bucăţică cu bucăţică, selectînd fragmentele mai reuşite în liniştea studioului, uitîndu-se ţintă la microfon. Publicul îl aprinde şi îi creează acea linişte interioară, acea siguranţă desăvîrşită care îl face să evolueze la înălţimi muzicale ameţitoare.

Richter nu e artistul care şlefuind lucrarea în prealabil, o aduce la starea de desăvîrşire împietrită în laborator şi o repetă apoi la fiecare concert cu economie de forţe şi reţinere olimpică, actoricească. Poţi cunoaşte cît se poate de bine lucrarea dinainte ; impresia de noutate e inevitabilă. Publicul are convingerea deplină că lucrarea se creează la concert, în prezenţa lui ; artistul nu „redă" ci creează ceva care nu a fost scris înainte. Cred că mulţi dintre spectatori au reflectat ascultîndu-l pe Richter, la această miraculoasă dialectică dintre cizelarea anterioară şi dispoziţia creatoare a momentului, exprimată cu atîta pregnanţă în arta marelui pianist.

Fără îndoială, elaborarea anterioară este gigantică ; s-a vorbit deseori de puterea neobişnuită de lucru a lui Richter ; în fapt, artistul munceşte fără întrerupere, cu fervoare. Probabil că lucrează în acelaşi timp la multe piese, înaintînd astfel muzicalmente pe un front larg. Totuşi artistul acesta care ne dă atîtea interpretări perfecte, nu cunoaşte perfecţiunea, tinzînd spre ea cu emoţionantă nemulţumire de sine. Richter e un artist în continuă mişcare, fiecare din concertele lui e doar un moment în furtunosu-i mers înainte.

La primul şi al doilea recital, el a cîntat balada a doua de Chopin, lăsînd de fiecare dată o altă impresie, la fel de copleşitoare. (De-ar fi anunţat alte recitaluri, l-am fi urmărit cu toţii mereu în drumul său, tocmai pentru impresia puternică de inedit la fiecare concert). E greu de spus în ce constă diferenţa celor două interpretări. La fel, am auzit de mult la Moscova pe bandă de magnetofon Toccata de Schumann bisată la acelaşi concert ; a doua versiune era *alta* decît prima.

Nu pot concepe un artist cu mai puternic simţ al podiumului, al publicului ; efectele lui dramatice zgîlţîie pe oamenii prezenţi în sală. Trecerea la ideea secundară în balada a doua, după diminuendo pe nota *La* ne-a făcut să tresărim pe toţi în sală, la fiecare din cele două interpretări. Richter e maestrul contrastelor violente. Vizualul îşi are rolul său în această privinţă ; alţi pianişti „pregătesc" trecerea prin grimase şi încordare ; Richter execută acest contrast fără nici o pregătire, abrupt cu desăvîrşire, redînd astfel exact sensul psihologic al schimbării care trebuie să fie surprinzătoare, „nepregătită". La fel, crescendourile lui în Beethoven ; în afară de creşterea treptată obişnuită, Richter dă o creştere decisivă, violentă, în ultima fracţiune de secundă ; aceea este tocmai picătura care umple paharul.

Virtuozitatea tehnică joacă bineînţeles un rol uriaş în arta lui. Virtuozitatea lui Richter e nu numai impecabilă şi de mare anvergură, ci de-a dreptul titanică. Învingînd orice probleme tehnice, pianistul îţi dă impresia că nici nu s-a luptat cu ele.

Virtuozitatea devine izvor intens de bucurii estetice care depăşesc sfera spectaculosului. Prin tehnică maximă adevărată, este eliberat drumul spre muzică ; lupta cu clapele pianului este înlocuită prin lupta cu materialul muzical propriu-zis ; marea tehnică eliberează de tirania ei pe artistul care are de comunicat idei importante. Aceasta se simte foarte puternic în arta lui Richter.

Ascultîndu-l, spectatorul are un sentiment de siguranţă absolută ; şi ştim doar, că grija pentru penibilele „chicsuri" subminează cele mai elevate desfătări estetice.

Fără să pot dovedi îndeaproape, cred că tehnica lui Richter are un caracter cu totul specific şi inimitabil, fiind adaptată perfect temperamentului şi organismului său. Probabil că în interesul cantilenei, artistul violează digitaţia tradiţională, pentru a obţine legato cu mijloace personale. Dacă faţa lui inspirată este cu totul sobră, aproape imobilă, ansamblul de mişcări ale mîinilor şi corpului are logica sa interioară. Multe sunete în pianissimo sînt atacate perpendicular, ceea ce la alţi executanţi ar duce la nuanţa de forte. De altfel nu e suficient a vorbi în cazul de faţă despre virtuozitate veloce, ci şi de marea stăpînire a calităţilor de sunet (timbre, tuşeu etc). Sonata lui Haydn, care necesită o tehnică medie, a fost executată cu o tehnicitate superioară, care nu ţine însă, bineînţeles, de exhibiţie.

Îndeosebi executarea studiilor de Chopin, ne-a arătat cum virtuozitatea „devine" imagine artistică. Însăşi esenţa studiilor este exprimarea ideii prin virtuozitate. Fiecare studiu are o singură idee muzicală şi o anumită problemă tehnică. Măreţia lor constă din faptul că ideea e exprimată de compozitor şi poate fi redată de interpret tocmai prin rezolvarea cît mai deplină a problemei tehnice. Studiile lui Chopin sînt muzică de înaltă calitate. Tocmai aci am simţit pe viu la concert cum virtuozitatea devine idee, artă.

Aceasta nu se referă numai la studiile repezi. Studiile de forță, de exemplu în do major și do minor au fost interpretate de Richter printr-o exaltare titanică a forței. (Executarea lor în bisul recitalului Beethoven a fost un act temerar, care ne arăta că Richter ar fi putut să cînte încă multe ore în continuare). Studiile în mi major și do diez minor (ambele în Lento) au fost cîntate cu o mare tehnică a sunetului, cu virtuozitate deplină a cantilenei, care ducea la simplicitatea și inocența genială a ideii muzicale. Studiile de velocitate — la minor și cel în terțe (sol diez minor) — au dus velocitatea la marginea posibilului.

Deși stăpîn deplin al virtuozității pianistice, pe care o poate folosi oricînd cu „comoditate" el o transformă cînd are nevoie, în element de expresie spectaculos ; incluzînd un risc în interpretare, mergînd parcă pe buza prăpastiei, el ia tempi care taie răsuflarea ; știi că siguranța tehnică e desăvîrșită, dar te întrebi fără să vrei cum va putea duce la bun sfîrșit piesa în tempoul luat. Așa s-a întîmplat de altfel și în finalul — mai ales în coda „Apassionatei". La Richter însă, tehnica este mereu „absorbită" de muzică, se transformă clipă de clipă în expresie.

Richter te face să te gîndești la dialectica dintre tehnică (mijloace de expresie) și conținut în artă.

Sviatoslav Richter ne-a cîntat multă muzică de Chopin. Repertoriul acestui mare pianist fiind neobișnuit de larg *) și aproape egal de măestru stăpînit, Richter nu este numit de obicei „chopinist". Dar cînd îl asculți cîntînd din Chopin, ți se pare un interpret chopinian prin excelență.

Am vorbit mai sus despre Studii și aș vrea să insist acum asupra baladelor. Cele patru balade sînt în fapt patru mari sonate, patru mari poeme muzicale. Analiza explică ceea ce audiția ne sugerează : baladele sînt capodopere de dramaturgie muzicală. Unitatea formei cu conținutul, subordonarea tuturor detaliilor întregului, le dă o armoniozitate clasică, cu toată varietatea ba chiar violență de contraste interioare. Tot clasică este concizia lor. Baladele sînt lucrări inovatoare. Muzica lui Chopin a intrat în urechea tuturor, de aceea marile lui îndrăzneli și inovații care puteau părea altă dată stîngăcii, au devenit azi banalități, trecînd din păcate neobservate pentru unii. Cei ce văd în Chopin doar un visător preferă din opera lui Nocturnele și Mazurcile (deși nici acestea nu i-ar îndritui să-l găsească pe Chopin molatic). Dar sonatele și baladele sînt adevăratele lui simfonii ; în ele Chopin trece la oglindirea unor imagini complexe cu interacțiuni complicate, simfonice. Aci se dezvăluie și latura intelectuală (perfect muzicală însă) a lui Chopin. Interpretul acestor lucrări nu poate fi doar un poet, un spontan, el trebuie să redea drama, să construiască. În toate acestea Richter a fost genial, dovedindu-ne că arta sa de interpret depășește nu numai virtuozitatea — dar și senzația și culoarea, sentimentul și ideea fiind un mare dramaturg muzical, constructor al unor arcuri mari muzicale, perfect întinse și încordate pe toată întinderea. El a subordonat mereu detaliul liniei mari, fără a renunța însă la savoarea fiecărui moment, dînd fiecărui moment particular un sens propriu dar și unul general ; pentru acest pianist nu există pasaje neutre (în special într-o muzică ca baladele lui Chopin) ; el încălzește și însuflețește totul.

Baladele i-au permis marelui pianist să ne redea pe Chopin în toată complexitatea lui (gîndire și acțiune, visare și contraste, spirit contemplator și avînt revoluționar) : prin aceasta Richter se arată nu numai mare interpret ci și destoinic discipol al școlii pianistice ruse și sovietice.

Poate că unora, care în mod penibil depreciază pe Chopin, li s-a părut că Richter „depășește" pe Chopin, face „mai mult decît trebuie", „iese din stil". După mine e o enormă eroare. Ne-a plăcut în cele din urmă însuși Chopin întrucît ca mare interpret Richter a știut să dezvăluie întreaga frumusețe a baladelor, a știut să le toarne dintr-o bucată. Mi-ar fi greu să enumăr detalii. Unul din momentele extraordinare a fost coda baladei a 4-a care e un deznodămînt tragic al întregii lucrări ; factura pianistică complexă, extrem de diversă și grea tehnicește exprimă o prăbușire după elevata repriză a ideii secunde ; la Richter această prăbușire căpăta proporții teribile, se precipita pînă la explozie (din care săreau țăndările), devenea cutremurător de amplă.

Concertul Beethoven (abordat pînă la opus 57), fie pentru noi — de asemenea — de neuitat. Nu toate sonatele au fost culmi de creație beethoveniană, dar Richter a știut să aprindă fiecare fragment, căci pentru el nu există pasaje neutre. Interpretul ne-a redat un Beethoven integru, plin de energie și avînt revoluționar ; profund uman, dar fără sentimentalisme ; concentrat și laconic. M-a impresionat ritmica desfășurată de Richter, cu sincopele ei extrem de puternice (mereu în luptă cu timpul tare), cu acea complexă structură agogică care dădea muzicii un relief deosebit, o viață cît se poate de pregnantă, făcînd-o să treacă rampa cu atîta vehemență.

Marșul funebru al sonatei în la bemol m-a impresionat în mod deosebit ; în fapt el nu e mai mult decît o schiță de muzică funebră, fără aprofundare melodică ; Richter i-a dat consistență și măreție dăltuindu-l parcă în piatră (îndeobște Beethoven a fost interpretat cu măreție sculpturală) ; finalul sonatei a părut după aceasta o eliberare din strînsura implacabilă nemișcării funerare.

„Apassionata" a fost recreată într-un mod într-adevăr de neuitat ; tensiunea a fost maximă de la prima la ultima măsură. Violența contrastelor în atmosfera generală sobră, rămîne de neuitat. Nu-mi pot închipui o interpretare mai emoționantă a acestei sonate.

După această seară de Beethoven, „Impromptu"-ul de Schubert ni s-a părut o continuare firească ; Richter a făcut din el o nuvelă. Iar „Avînt" de Schumann a constituit însăși surpriza apariției romantismului celui mai expansiv și spontan posibil.

Închei aceste fugare spicuiri.

Concertele lui Sviatoslav Richter ne-au dat o satisfacție artistică dintre cele mai complexe și mai depline. Întreaga gamă a lirismului de la cel mai nemijlocit la cel mai rafinat, de la cel mai suav la cel mai violent, stăpînirea tuturor mijloacelor de expresie și folosirea lor ideal adecvată, entuziasmul creator de fiece clipă ne-au făcut să concepem ca maxime aceste desfătări artistice. De aceea îl considerăm mare și unic ; nu ne putem dori o intensitate de interpretare pianistică mai mare.

Richter e unic și totodată profund reprezentativ. El e un mare exponent al școlii pianistice ruse și sovietice. Prin plenitudinea realistă a interpretărilor sale, printr-o seamă întreagă de trăsături (unele pomenite mai sus) Richter e legat de această mare școală. În urma sa stau Rubinstein, Rachmaninov și Scriabin, Zilotti și Prokofiev, Igumnov și Sofroniţki, profesorul său Neigaus. Ca orice mare și adevărat exponent de școală, el e adînc personal și depășește școala îmbogățind-o cu valori noi.

Credem, de altfel, că Richter e reprezentativ și pentru vremea noastră, în general ; el este o valoare pianistică și muzicală care poate sluji drept comparație cu valorile altor epoci, altor secole chiar. Incontestabil, Richter are un stil modern, contemporan în interpretare, care însă nu exclude stilurile vechi, ci mai degrabă le include, adăugîndu-le valori noi specifice epocii noastre. În sensul acesta nu contest că el „depășește" pe Chopin, mai bine zis depășește noțiunile unora despre Chopin. De ce n-ar fi așa ? Tradiția neîmbogățită moare, devine imitație sterilă și bucheristică. Richter pune amprenta puternică a vremii noastre avîntate asupra interpretării lui Chopin, îi dă grandiloc vență laconică, contraste mai abrupte specifice unei epoci noi, pline de năzuințe și realizări revoluționare ; în interpretările sale se resimte faptul că sensibilitatea noastră a trecut și prin multe alte noi curente artistice. Nu cred că acesta e un fenomen negativ ; dimpotrivă ! Așa merge arta înainte.

Să-i mulțumim lui Richter pentru neuitatele zile de muzică dăruite prin prezența și arta sa în București ! Să-i spunem la revedere pentru o dată cît mai apropiată și o ședere cît mai îndelungată între noi. Dorim să auzim în interpretarea sa multe alte lucrări. Am fi bucuroși să aducă la București muzica lui Scriabin, care este încă insuficient cunoscută, marile sonate ale lui Prokofiev, Preludiile și fugile lui Șostacovici și multe alte lucrări pe cît de geniale, pe atît de genial interpretate de el.

*) Un muzician ca Richter nu lucrează desigur piese izolate ci elaborează dintr-o dată întregi literaturi pianistice : toate sonatele lui Beethoven, 48 preludii și Fugi de Bach, toate preludiile de Debussy, întreg Chopin etc. E un fel de exercitare a puterii de sinteză din care extrage stilul general și care ajută găsirii tonului specific fiecărei piese în parte.

CONCERTE — SPECTACOLE

Dirijorul Jean Bobescu la 70 de ani

La o repetiție cu cîntăreții El. Dima-Toroiman și Dinu Bădescu

Nu putem vorbi de aportul însemnat pe care dirijorul *Jean Bobescu* l-a adus vieții muzicale din patria noastră, printr-o activitate care depășește o jumătate de veac, fără a aminti mai întîi despre *Aron Bobescu*, tatăl său, acela care i-a îndrumat temeinic primii pași, unul dintre întemeietorii operetei românești.

Cîntăreț, actor, dirijor, compozitor și excelent organizator — Aron Bobescu a văzut lumina zilei în anul 1849 în comuna Haza (Rădești), în pitorescul ținut al Aiudului, nu departe de Alba Iulia.

In condițiile social-economice neprielnice dezvoltării unei culturi puse în slujba poporului, cînd opera și opereta erau prezentate de trupe străine, temperament avîntat și conștient de talentul și forța sa creatoare, Aron Bobescu trece Carpații și ani îndelungați colindă, fără răgaz, cu diverse trupe ambulante, organizate de el, ducînd o adevărată luptă pentru promovarea artei. La Iași, în epoca de pionierat a teatrului românesc, joacă alături de marii actori Matei Millo, Grigore Manolescu și Aristița Romanescu. In anul 1889, la Craiova întemeiază *prima trupă* de operetă din țara noastră. Printre colaboratorii săi se numără actori și cîntăreți ca : Victor Anestin, Nicu Poenaru, Irina Vlădaia, Elena Teodorini. Datorită dezinteresului complet față de arta națională al statului și al clasei stăpînitoare, această trupă este în continuă frămîntare și transformare. Aron Bobescu este organizatorul, șeful trupei, actorul principal, cîntăreț, corepetitor, dirijor, sufler ; el traduce operete, le adaptează, copiază partituri și stime. Compune operetele *Orfanul din Dorna, Păunașul Codrilor,* operele *Cinel Cinel* și *Crai nou* etc. In această ambianță de muncă pe ogorul artei, în anul 1890, în locuința din Iași a lui Aron Bobescu se naște Jean Bobescu.

De mic copil învață vioara și cîntul, ia parte la turneele întreprinse de „prima trupă de operetă românească". Ajută pe tatăl său la copierea notelor, ia parte la repetiții. Astfel, pe nesimțite, la o vîrstă fragedă începe să cunoască specificul și rolul instrumentelor muzicale și al diverselor grupe orchestrale. De multe ori urmărește bagheta dirijorului și caută să-i deslușească rostul mișcărilor. Simte pentru această îndeletnicire o vocație. Mai întîi avînd în față numai stima vioarei și mai mult prin imitație, apoi, străduindu-se să descifreze „tainele" unei partituri, copilul începe să-și însușească meșteșugul dirijatului și iată-l, la etatea de numai 14 ani (1904), dirijînd, în trupa tatălui său, operetele *Voevodul - țiganilor, Boccacio, Fata mamei Angot* etc. (fapt relatat de actorul N. Niculescu-Buzău în „Suveniruri teatrale" pag. 72).

Adevărul este că în mijlocul familiei lui Aron Bobescu se transmitea tradiția ca toți membrii ei să îmbrățișeze cu căldură arta și în special muzica. Și nu este de mirare cînd într-un afiș tipărit în anul 1906, la Piatra Neamț, citim că în „prima trupă de operetă română", condusă de Aron Bobescu, care prezenta *Vagabonzii* de Ziehrer, sînt distribuiți patru membri ai acestei familii : Aron Bobescu, *Jenică Bobescu,* Eleonora Bobescu și Adolfina Bobescu.

Astfel, la etatea de 16 ani, Jean Bobescu își mărește bagajul cunoștințelor, de data aceasta ca actor și cîntăreț.

In anul următor se înscrie la Conservatorul din Iași și, fiindcă nu exista o clasă de dirijat, studiază teoria și solfegiul cu Sofia Teodoreanu, armonia și compoziția cu Al. Zirra, vioara cu At. Teodorini. După absolvirea Conservatorului (1911), dornic de a cunoaște cît mai multe teatre muzicale și de a-și îmbogăți cunoștințele și repertoriul, pleacă, pentru un scurt timp la Paris. Revenind în țară, la recomandarea lui Eduard Caudella, este numit profesor de vioară la Conservatorul din Craiova (1911—1916), condus de Grigore Gabrielescu.

Ca violonist și membru al unei formații de cameră, dă numeroase concerte prin țară și are posibilitatea să aprofundeze un repertoriu larg.

Dar ideea dirijatului îl urmărește permanent. Un prim prilej îi oferă, în anul 1916, un turneu în care dirijează opera *Bărbierul din Sevilla.*

In grelele împrejurări ale războiului, în centrul vieții cultural-muzicale se afla George Enescu. Marele muzician patriot organiza spectacole, concerte nu numai la Iași și în toate centrele mai populate, ci chiar în spitale, în barăci, în mijlocul răniților. Pentru realizarea orchestrei simfonice de la Iași era nevoie de elemente destoinice. George Enescu intervine pentru ca Jean Bobescu să fie adus de pe front (unde era șeful unei *muzici militare*) pentru a activa aici ca violist și dirijor. În preajma și

sub conducerea marelui maestru, resursele sale artistice se dezvoltă din plin. Dirijînd el însuşi orchestra, are prilej de a avea ca solist pe George Enescu, care acordă tînărului muzician preţuirea şi prietenia sa.

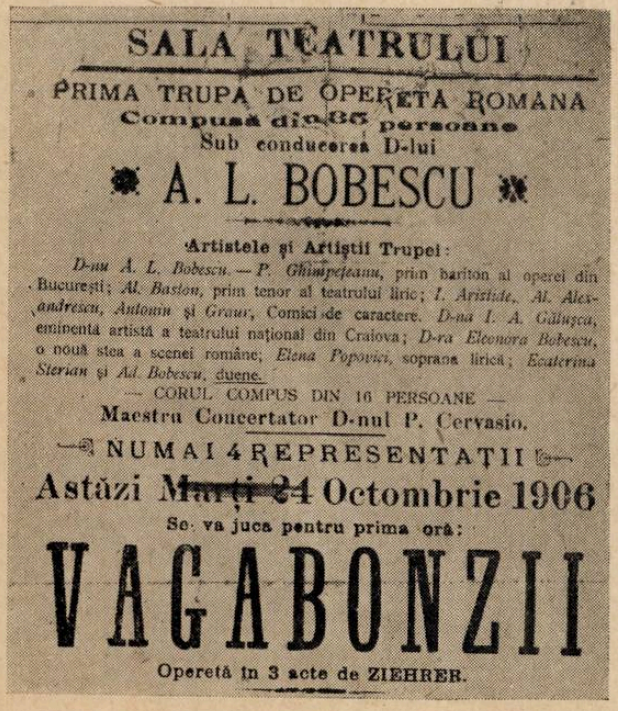
Se mai simţea la Iaşi nevoia înjghebării unei opere. Greutăţile păreau de neînvins. Prin efortul cîtorva artişti solişti, instrumentişti şi corişti, opera a luat fiinţă. George Enescu este acela care într-o scrisoare recomandă pe Jean Bobescu ca dirijor.

Atunci, la Iaşi, în anul 1918, l-am cunoscut pe dirijorul Jean Bobescu, conducînd la Teatrul Naţional opera *Faust*. Revăd trupul drept, voinic, de o statură impresionantă, privirea ageră, gestul său suplu, cînd larg, solemn, cînd vioi, dar totdeauna precis şi de o viguroasă plasticitate.

Spectacolul, deşi s-a bucurat de mult succes, a dat ocazia unor critici să atace nejustificat pe cîţiva interpreţi. Dar numai după cîteva zile am citit, într-un ziar local, riposta scrisă şi semnată de maestrul George Enescu, Reproducem primele fraze.

Incep cu Jean Bobescu, dirijorul, care pentru prima oară se află în faţa unei partiţii atît de însemnate. Încercarea a fost hotărîtoare. Bobescu, după însăşi mărturia muzicanţilor din orchestră, este un diriginte de operă excelent. Gestul său alternativ, vigilent şi autoritar, are claritatea şi preciziunea care dau încredere orchestrei şi coriştilor şi-i face să cînte cu tonul plin fără nici o hezitare. Cultura sa muzicală este o chezăşie pentru justeţea interpretării marilor capodopere semnate de Gluck, Mozart, Wagner, care se vor monta în viitor. Apoi George Enescu aduce laude soliştilor vocali : Edgard Istrati (Mefisto), Jean Atanasiu (Valentin), Romulus Vrăbiescu (Faust), Enrichetta Rodrigo (Margareta).

Semnînd o cronică despre opera *Rigoletto* într-un ziar local Eduard Caudella spune : *Jean Bobescu a condus totul ca un excelent şef de orchestră, care a studiat opera foarte conştiincios...*


SALA TEATRULUI

PRIMA TRUPĂ DE OPERETĂ ROMÂNĂ

Compusă din 85 persoane

Sub conducerea D-lui

A. L. BOBESCU

Artistele şi Artiştii Trupei:

D-nu A. L. Bobescu. — P. Ghimpeţeanu, prim bariton al operei din Bucureşti; *Al. Baston*, prim tenor al teatrului liric; *I. Aristide, Al. Alexandrescu, Antonin* şi *Graur*, Comici de caractere. *D-na I. A. Gălăţea*, eminentă artistă a teatrului naţional din Craiova; *D-ra Eleonora Bobescu*, o nouă stea a scenei române; *Elena Popovici*, soprană lirică; *Ecaterina Sterian* şi *Ad. Bobescu*, duene.

— CORUL COMPUS DIN 16 PERSOANE —

Maestru Concertator D-nul P. Cervasio.

NUMAI 4 REPRESENTAŢII

Astăzi ~~Marţi 24~~ Octombrie 1906

Se va juca pentru prima oară:

VAGABONZII

Operetă în 3 acte de ZIEHRER.

Afiş care menţionează prezenţa artiştilor A. L. Bobescu, Jean Bobescu, Eleonora Bobescu şi Ad. Bobescu

După terminarea războiului Jean Bobescu are o scurtă activitate ca director al Conservatorului din Craiova (1920) apoi, la recomandarea elogioasă făcută de George Dima şi George Enescu ocupă locul de prim dirijor al Operei din Cluj şi cel de profesor de vioară la Conservatorul din acelaşi oraş.

Putem afirma că la Cluj, dirijorul şi pedagogul şi-a conturat pe deplin personalitatea, călindu-se în focul unei practici de două decenii (1921—1940). Sub îndrumarea lui de profesor sau bagheta lui de dirijor au cîntat şi s-au dezvoltat : Traian Grozăvescu, N. Apostolescu, Dinu Bădescu, Ion Dacian, Maria Nestorescu, Aca de Barbu, Ana Roja Vasiliu, Mihail Arnăutu etc., şi unii cîntăreţi cu renume mondial ca Picaver, Vera Schwartz, Balkanof, Sullivan etc.

Între timp numele său devine cunoscut şi peste hotare. In 1926 a dirijat un spectacol memorabil la *Volksoper* din *Viena* cu *Cavalleria rusticana*, avînd ca interpreţi pe Viorica Ursuleac, Jean Athanasiu şi Traian Grozăvescu. In 1928 dirijează o serie de spectacole la *Opera Comică* din *Paris (Carmen, Lakmé, Tosca, Cavalleria rusticană, Paiaţe, Boema* etc.) şi numai dragostea de patrie l-a determinat să refuze de a semna un contract pe un timp mai îndelungat şi de a deveni cetăţean francez.

Tot astfel în 1934—1936 a condus, cu un real succes, un număr de concerte ale *Orchestrei Simfonice din Karlsbad*. Dintr-o amplă cronică a profesorului dr. Eugen Zador de la Academia de Muzică din Viena, publicată în ziarul *Tageblatt* spicuim următoarele :

Vitalitatea şi temperamentul său radiază asupra orchestranţilor. De la primele acorduri s-a putut simţi că maestrul pe lîngă o subtilă înţelegere, o spiritualitate individuală accentuată şi un temperament înflăcărat, posedă o experienţă şi o siguranţă de necrezut.

Ajuns la maturitatea posibilităţilor sale artistice, Jean Bobescu este transferat în anul 1940 de la Cluj la Opera din Bucureşti iar din anul 1950 conduce şi clasa de operă (în ultimul timp clasa de canto-operă), la Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Urmează alte două decenii în care dirijorul şi pedagogul îşi împărtăşeşte cu dărnicie bogatele şi variatele sale cunoştinţe, tinerei generaţii de cîntăreţi (Teodora Lucaciu, Elena Cernei, Magda Ianculescu, Maria Sindilaru, Lela Cincu, Micaela Botez, Dan Iordăchescu, N. Florei, V. Loghin etc.) In 1957 a luat parte la Festivalul de la Edinburg (Anglia) iar în 1958 a dirijat o seamă de spectacole de operă în R. P. Polonă.

Pentru meritele sale deosebite în 1955 Partidul şi Guvernul i-au acordat titlul de maestru emerit al artei.

★

Activitatea muzicală de peste 50 de ani a dirijorului Jean Bobescu este vastă. Repertoriul său de operă şi operetă îmbrăţişează peste o sută de creaţii din diverse epoci şi stiluri (Cimarosa, Rossini, Donizetti, Giordano, Verdi, Puccini, Beethoven, Mozart, Wagner, Bizet, Gounod, Massenet, Ceaikovski, Smetana, etc.) precum şi opere şi operete româneşti (Ciprian Porumbescu, Tiberiu Brediceanu, Alex. Zirra, Sabin Drăgoi, Herman Klee, Marţian Negrea, C. Bobescu etc.) Cu toată această diversitate, în arta sa dirijorală s-au vădit anumite caracteristici : primordialitatea vocii, a melodiei, frazarea naturală, legătura organică a cuvîntului cu muzica, unitatea de concepţie în realizarea mijloacelor de expresie scenice (gest, mimică, mişcare, costum, decor etc.) cu cele muzicale, respectul pentru par-

titură, înlăturarea „efectelor" și „tradițiilor" necorespunzătoare.

După mai bine de o jumătate de veac de carieră artistică, etatea de 70 de ani surprinde pe maestrul Jean Bobescu în plină și rodnică activitate la două dintre cele mai importante instituții muzicale, Teatrul de Operă și Balet al R.P.R. și Conservatorul „Ciprian Porumbescu", dăruindu-se cu elan și abnegație pentru realizarea unor spectacole din ce în ce mai bune, pentru formarea și creșterea continuă de noi artiști lirici, pentru ridicarea nivelului artistic — cultural al masei largi a iubitorilor de muzică.

Dorim ca succesele dobîndite de muzicianul Jean Bobescu de-a lungul remarcabilei sale cariere artistice să continue și în viitor.

AL. COLFESCU

Tineri interpreți

Cu multă bucurie urmărim progresul artei noastre interpretative, atît datorită unor artiști consacrați cît și prin aportul multor tineri.

Muzica de orgă considerată în trecut un gen pretențios, care se adresa doar muzicienilor și auditorilor inițiați, a devenit un gen accesibil. O dovadă grăitoare o constituie sălile pline pînă la refuz în asemenea manifestări. Dar și muzica de cameră în genere și cea simfonică, atrag un public din ce în ce mai numeros. În epoca noastră, nu s-ar mai putea repeta scenele dureroase petrecute în trecut, cînd ciclul cvartetelor de Beethoven, în tălmăcirea măiastră a unei formații la care și-a dat concursul George Enescu, nu impresionau cu nimic publicul superficial de altă dată.

★

Un tînăr în vîrstă de 15 ani, sensibil, plin de muzicalitate, cu o personalitate precoce, ajutat de o bună memorie, apare în fața noastră cu un program bogat, cuprinzînd lucrări pentru orgă ale preclasicilor, o suită de Reger, o sonată de Hindemith, un adagio de Enescu și o compoziție proprie. Este vorba de Mihai Rădulescu care a lăsat o frumoasă impresie numeroșilor auditori. El a interpretat cu simțul stilului „Ciaccona" de Butehude, cu expresivitate „Preludiul" de Purcell și a creiat o atmosferă poetică, deși părea mai reținut în piesele : „Voluntary" de Walond, Gagliarda de De Macque, „Bicinium" de Sweelink și „Versus" de Kerckhoven. Tălmăcirea la un nivel artistic superior a „Adagio"-ului din suita în stil clasic de George Enescu a demonstrat înclinarea interpretului pentru mișcările lente.

Tînărul interpret a fost mai puțin convingător în redarea muzicii lui Bach și mai ales în piesele de Reger și Hindemith, deoarece a reliefat în deosebi doar aspectul armonic, lăsînd pe un plan secundar aspectul liniar, melodic al artei acestor compozitori. Toccata și Fuga în do, compoziție proprie a interpretului, denotă multă fantezie și un simț armonic bogat. Construcția lasă încă de dorit și mai ales tehnica polifonică. Sîntem convinși că studiind cît mai temeinic îndeosebi formele muzicale, va izbuti să elimine multe stîngăcii, talentul său valorificîndu-se pe deplin.

Tînărul organist ni se înfățișează ca un talent promițător în noua generație. El a obținut un meritat succes.

★

În seara zilei de 12 ianuarie 1960, la concertul orchestrei Cinematografiei, dirijată de Paul Popescu, a reapărut în fața publicului bucureștean, tînărul violonist Mircea Opreanu. Interpret talentat, cu un ton frumos, posedînd un vibrato generos, egal, expresiv în deosebi în registrul grav, cu o frazare îngrijită, Mircea Opreanu ne-a oferit o poetică redare a Concertului în sol minor de Max Bruch. Am admirat avîntul romantic imprimat primei părți, atmosfera meditativă cu nuanțe variate, adecvate stilului, în partea medie și elanul tineresc cu care ne-a prezentat finalul acestui concert. Pe viitor dorim din partea lui Mircea Opreanu, un repertoriu mult mai variat, care să cuprindă lucrări clasice, precum și valoroasele concerte de vioară din literatura contemporană, cum ar fi de pildă cele de Șostakovici, Prokofiev și Bartok.

În felul acesta și concepția sa interpretativă va avea un orizont mult mai larg.

★

Salutăm inițiativa conducerii Filarmonicii de Stat „George Enescu" de a promova tineri dirijori, oferindu-le posibilitatea de a-și încerca forțele, lucrînd cu un colectiv evoluat, cu posibilități de expresie sporite. În acest sens, în ultimul timp s-au perindat la pupitrul primei noastre orchestre, tinerii Iosif Conta, Mircea Cristescu și recent Paul Popescu.

În concertul din 30-31 ianuarie 1960, Paul Popescu a dirijat un program interesant, cuprinzînd Rapsodia Concertantă de Marcel Mihalovici, Simfonia concertantă în mi bemol major pentru oboi, clarinet, fagot, corn, și orchestră de Mozart, Concertul Brandenburgic nr. 6 de Bach și Rapsodia spaniolă de Ravel.

Rapsodia concertantă de Marcel Mihalovici, scrisă în 1936, se caracterizează printr-un conținut optimist, străbătut de teme populare de mare accesibilitate, orchestrate strălucitor. Dirijorul a reușit să redea convingător această lucrare. O realizare frumoasă a constituit-o redarea Simfoniei concertante în mi bemol major de Mozart. Am remarcat muzicalitatea oboistului Ion Danie, coloratura și acurateța clarinetistului Octavian Popa, tonul deosebit al cornistului Ion Bădănoiu și tehnica îngrijită a fagotistului Dimitrie Alecsandrescu.

În tălmăcirea acestei simfonii concertante Paul Popescu s-a apropiat foarte mult de spiritul muzicii de cameră, imprimîndu-i o notă de noblețe reținută.

Pe viitor ar fi de dorit ca prima parte să fie interpretată mai dinamic pentru a evita un caracter static, avînd în vedere faptul că în general discursul muzical nu avea mari contraste.

În partea II-a a programului, Paul Popescu a dirijat cu sobrietate și cu simț polifonic, concertul brandenburgic nr. 6 de Bach. El a reliefat în mișcarea I-a melodia refren ; Adagio ma non tanto, a fost prezentat cu respirații ample, lăsînd să se evidențieze cantilena apropiată de genul „Ariosi". Finalul care însenineză în chip strălucit nu numai concertul respectiv ci și întregul ciclu de concerte brandenburgice, a fost înfățișat dinamic, accentuîndu-se optimismul și caracterul dansant al tematicii de esență populară.

Punctul cel mai izbutit al întregului concert, poate fi considerat redarea Rapsodiei spaniole de Ravel. Cu gestica expresivă, sigură și variată, intuind atmosfera evocatoare a primei părți, ritmica „Malaguenei", vioiciunea și temperamentul înflăcărat al „Habanerei" și plasticitatea imaginilor din „Feria", Paul Popescu a reușit să ne redea în condiții excelente populara piesă de concert.

Se credea despre Paul Popescu că are predilecții în mod exclusiv pentru muzica de o factură grandioasă, care îi dădea posibilitatea să reliefeze însușirile sale de colorist. Iată însă că acest concert ne-a înfățișat convingător latura de interiorizare a dirijorului, posibilitățile de redare a lucrărilor cu un caracter sobru, dar de un puternic conținut cum sînt cele ale clasicilor și ale unor creatori contemporani de valoare.

D. POPOVICI

Cluj: Jubileul Ansamblului universitar

În ansamblul manifestărilor cultural-artistice ale formațiilor de amatori din Cluj, un loc de seamă îl ocupă concertele date de Ansamblul artistic de cîntece al Universității „Babeș-Bolyai".

Un fapt lăudabil în activitatea ansamblului îl constituie numeroasele spectacole și schimburile de experiență desfășurate în orașele și centrele muncitorești — Hunedoara, Sibiu, Bistrița, Reșița, Orașul Stalin, Arad, Oradea.

Ca rezultat al unei munci perseverente, dusă de-a lungul unui deceniu, Ansamblul celor peste 130 de coriști, în repertoriul cărora figurează deopotrivă lucrări corale în limbile română și maghiară, a reușit să se califice la

concursul din 1957, primind titlul de „laureat" pe țară cu ocazia primului concurs al formațiilor artistice studențești, iar în anul 1958, primește din nou aceeași distincție la cea de-a doua trecere în revistă pe țară a formațiilor artistice studențești. Un merit deosebit revine profesorului Traian Felea, animatorul formației, care cultivă fraza muzicală clară, sonoritățile plăcute, instruind această formație muzicală prin ore suplimentare de teorie și solfegiu și creînd o atmosferă de colaborare strînsă care duce la realizări meritorii. Am recomanda însă dirijorului Traian Felea ca, pe viitor, să insiste mai mult și asupra dicției la unele partide.

Ansamblul se bucură de toată aprecierea cuvenită din partea publicului. Aceasta obligă desigur pe membrii ansamblului și instructorul lor, la o și mai mare răspundere față de manifestările viitoare.

S. T. DUMITRU

Reșița: «Lăsați-mă să cînt» în interpretarea muncitorilor

Deși s-au împlinit numai cinci ani de la înființarea Casei de cultură a Combinatului metalurgic din Reșița, totuși succesele formațiilor sale artistice au trecut de multă vreme limitele regionale. De curînd, artiștii amatori au prezentat opereta *„Lăsați-mă să cînt"* — pentru prima oară în limba germană la noi —, iar în prezent, același colectiv pregătește și versiunea românească. Astfel, la Reșița, oraș cu veche tradiție muzicală, unde în veacul trecut muncitorii metalurgiști au pus bazele cunoscutei *„Reuniuni române de muzică și cîntări"* — opereta lui Gherase Dendrino se va afla, alternativ interpretată în limba română și germană, pe afișele săptămînii.

Chiar din programul de sală, spre a nu mai vorbi de întîlnirea avută cu soliștii, tensiunea interpreților în preajma noii premiere a depășit obișnuitul. „Cu toții sîntem cuprinși de emoție, și pe bună dreptate, deoarece prezentăm premiera operetei la care am muncit intens timp de 6 luni, în care interval de timp ansamblul nostru a totalizat un număr de 7.480 ore de muncă pe tărîmul artei amatoare, manifestîndu-și astfel calda recunoștință față de Partidul nostru drag, care încurajează și susține munca artiștilor amatori de toate naționalitățile" scria lăcătușul Franz Kehr, regizorul spectacolului. Sprijinit efectiv de compozitor, precum și de tînărul Ion Kecenovici, dirijor al Operei de Stat din Timișoara care a condus cîteva repetiții, interpreții operetei *„Lăsați-mă să cînt"* au biruit toate dificultățile acestui spectacol de amploare.

Întîlnirea de la Casa de Cultură a metalurgiștilor în fața pianului mi-a produs o vie satisfacție. Un tehnician (Iosef Dudel) și un desenator (Ladislau Hunyadi) dirijează alternativ opereta, strungarul Rudolf Karlicsek interpretează cu multă pricepere și talent rolul lui Ciprian Porumbescu, electricianul Rudolf Illeg s-a identificat uimitor de repede cu personajul gazetarului Martin, un lăcătuș întruchipează rolul contelui de Lichtenberg, un sudor creează pe profesorul Roth, alți doi strungari dau viață lui Eduard Strauss și Lengheriu întrecîndu-se parcă cu cei doi lăcătuși care au devenit artiști ai teatrului brașovean.

Rolurile feminine principale sînt susținute de voci calde, cu grijă impostate, sigure pe acute, agreabile.

Eforturile tinerilor reșițeni trebue să fie îndrumate în viitor spre o mai atentă aprofundare a trăsăturilor caracteristice fiecărui personaj.

Dragostea și dăruirea muncitorilor metalurgiști pentru arta lirico-dramatică este o garanție a operei sănătoase de culturalizare pe care Casa de cultură o întreprinde în orașul de pe malurile rîului Bîrzava.

V. COSMA

Un prieten al muzicii românești la Taşkent

Tot mai dese sînt informațiile privitoare la interesul pe care arta noastră muzicală îl stîrnește în rîndul publicului și oamenilor de specialitate de pretutindeni. Prietenii muzicii românești se înmulțesc și mulți dintre ei aduc, la rîndul lor, un prețios aport la răspîndirea muzicii noastre pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii. Pe lîngă turneele interpreților noștri de frunte, al căror renume internațional este astăzi un fapt incontestabil, pe lîngă ecourile puternice ale festivalului și concursului „George Enescu", pe lîngă locul pe care unele creații românești de valoare și l-au asigurat în viața muzicală contemporană, contribuția prietenilor și admiratorilor artei noastre muzicale la cunoașterea acesteia — prin organizarea de concerte, audiții, conferințe etc. — este însemnată și se cuvine a fi relevată.

Unul din acești fideli propagandiști ai muzicii noastre este muzicianul sovietic I. M. Koganov din R. S. S. Uzbecă, care în ultimii trei ani a organizat mai multe manifestări artistice în care creația muzicală românească se afla la loc de cinste. Violonist, concertist, animator al concertelor de muzică de cameră, profesor — acum cîțiva ani la Conservatorul din Kazan, actualmente la cel din Taşkent — I. M. Koganov s-a arătat deosebit de interesat de creația noastră actuală pe care a promovat-o prin toate mijloacele. El a intrat în legătură prin corespondență cu mai mulți fruntași ai muzicii din țara noastră, informîndu-se despre avîntul vieții artistice de astăzi și despre noile creații și împărtășindu-și, la rîndul său, sentimentul de bucurie pentru înțelegerea și simpatia cu care muzica noastră este primită în Uniunea Sovietică.

Printre concertele la care a participat Koganov și care au fost consacrate muzicii românești trebuie amintit, în primul rînd, concertul festiv ce a avut loc în decembrie 1957 la Kazan, cu prilejul aniversării a zece ani de la proclamarea Republicii Populare Române. Din programul acestui concert făcea parte și Sonata a III-a pentru vioară și pian în caracter popular românesc de George Enescu ce era executată atunci în prima audiție în U.R.S.S. Concertul, organizat de Filarmonica de Stat Tătară „G. Tukai" a avut loc în sala de festivități a Universității de Stat „V. I. Ulianov-Lenin" și a fost precedat de cuvîntul docentului candidat în arte N. F. Taube. Cîteva zile mai tîrziu, I. M. Koganov dădea un recital de sonate împreună cu pianista I. S. Dubinina. Programul cuprindea din nou Sonata III-a de Enescu, alături de sonatele pentru vioară și pian de Ravel și R. Strauss. Mai tîrziu lucrarea avea să fie cîntată și la Moscova, I. M. Koganov dîndu-și concursul la un concert organizat de Ambasada R. P. Române.

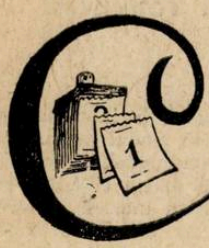
În luna aprilie 1958 I. M. Koganov a interpretat de două ori ca solist în concertele simfonice din Kazan și Cebocsarî poemul pentru vioară și orchestră de Ludovic Feldman. Din creația aceluiași compozitor el a prezentat, alături de S. I. Wais și I. I. Ibraghimov, Trio-ul pentru instrumente de coarde. Lucrarea a fost executată într-un concert de muzică de cameră contemporană, la Taşkent, alături de lucrări ale compozitorilor sovietici Șostakovici, Vasilenko, Asrafi, Muşel.

Un alt concert deosebit de interesant a avut loc de curînd, la 23 decembrie 1959, în sala Conservatorului de Stat din Taşkent. În afara formației de cvartet, compusă din I. M. Koganov, A. S. Alești, O. N. Mazcenko și I. I. Ibraghimov, și-au mai dat concursul patru cîntăreți

şi şapte pianişti. Programul a cuprins Sonata a II-a pentru vioară şi pian de George Enescu, Mica suită pentru vioară şi pian de Mihail Jora, Cvartetul de coarde (partea I-a) de Ion Dumitrescu. Două novelete pentru cvartet de coarde şi alte două piese instrumentale de Ludovic Feldman precum şi lieduri de Paul Constantinescu, G. Dima, T. Brediceanu. Concertul a fost precedat de cuvîntul rostit de cunoscutul muzician sovietic Muhtar Asrafi.

Nou prieten al muzicii noastre, compozitorul şi dirijorul Muhtar Asrafi, artist al poporului din U.R.S.S., îşi propune să prezinte în cadrul concertelor simfonice din R. S. S. Uzbecă mai multe lucrări româneşti. Astfel, suita „Privelişti Moldoveneşti" de Mihail Jora, „Trei dansuri româneşti" de Theodor Rogalski, Concert pentru orchestră de coarde de Paul Constantinescu, Poemul pentru vioară şi orchestră de Ludovic Feldman şi Tarantela de Marţian Negrea au fost incluse în repertoriul actualei stagiuni.

Graţie unor admirabile iniţiative şi a bogatei activităţi concertistice a prietenilor muzicii româneşti, creaţia compozitorilor noştri începe să fie cunoscută şi preţuită departe de hotarele patriei. Astfel, arta muzicală aduce o contribuţie însemnată la strîngerea legăturilor prieteneşti dintre popoare.



Calendar

1 martie 1875

S-a reprezentat pentru prima oară la Iaşi opereta *Fata mamei Angot* (La fille de Madame Angot) de Charles Lecocq. De remarcat că spectacolul s-a prezentat la noi după numai trei ani de la premiera mondială (1872).

1 martie 1910

A avut loc la Ateneul Romîn recitalul violonistului ceh Bronislav Hubermann.

6 martie 1920

S-a interpretat în primă audiţie la Paris, sub bagheta lui Gabriel Pierné, poemul simfonic „Acteon" de Alfred Alessandrescu.

8 martie 1880

S-a prezentat pentru prima oară opera comică „Olteanca" de Eduard Caudella şi G. Otremba (libretul de G. Bengescu) pe scena teatrului Naţional din Iaşi. Doi ani mai tîrziu, lucrarea s-a cîntat — sub conducerea lui George Stephănescu — şi la Bucureşti. După cum sublinia Eduard Caudella într-un articol din revista MUZICA (1916) aceasta rămîne „prima opera comică scrisă într-o formă mai largă, mai completă, ca libret şi ca muzică, faţă de cele ce s-au scris pînă atunci". Iar criticul şi compozitorul Mauriciu Cohen-Lînaru, observa în ziarul „Romînul" (1882) că „oricare ar fi valoarea uvragiului, el fiind de genul său cel dintîi ce se produce pe scena romînă, lui îi va reveni onoarea de a fi dat un nou avînt activităţii noastre artistice-literare, el va fi capul şirului, cel puţin în ordin cronologic, al lucrărilor bune, ce, după cum trebuie să sperăm, vor urma de aci înainte". Se poate spune deci, că prin „Olteanca" s-a deschis drumul creaţiei lirico-dramatice româneşti.

11 martie 1940

S-a cîntat în primă audiţie — în sala „Dalles" din Bucureşti — piesa „Au soir" pentru ansamblu de trompete de George Enescu.

12 martie 1925

A avut loc prima reprezentaţie a operei „Rigoletto" de Giuseppe Verdi la Opera Romînă din Bucureşti.

13 martie 1930

La „Teatrul Lyric" din Capitală, cunoscutul cvintet negru „Singers" a dat primul spectacol în Romînia.

15 martie 1915

A avut loc prima audiţie a *„Simfoniei a doua"* op. 17 de George Enescu, prezentată la Bucureşti de către Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice.

17 martie 1920

S-a deschis prima stagiune a Operei Romîne din Bucureşti cu opera „Aida" de Giuseppe Verdi sub conducerea lui Felix Weingartner. Cum ansamblul liric romînesc a luat fiinţă datorită entuziasmului unui mănunchi de cîntăreţi patrioţi, după finalul actului al doilea un ministru prezent în sală a anunţat participarea Statului cu o slabă subvenţie. „Nu găsiţi, excelenţă — i-a replicat compozitorul Ion Ottescu — că ar fi mai bine să adoptaţi copilul nou născut decît să-l întreţineţi vremelnic ?"

18 martie 1880

S-a născut la Lugoj soprana Vetuţa Militaru, solista corului „Ion Vidu", care avea să obţină mai tîrziu succese strălucite pe scenele lirice italiene.

18 martie 1900

A avut loc la Bucureşti recitalul de ţambal al virtuozului Lică Ştefănescu, cînd solistul a introdus în program lucrările marelui repertoriu clasic de concert

20 martie 1900

Violonistul ceh Jan Kubelick a dat un recital în sala Ateneului Romîn din Bucureşti.

25 martie 1835

S-a deschis la *Societatea Filarmonica* din Bucureşti „Şcoala vocală şi instrumentală" condusă de Ion Andrei Wachmann.

25 martie 1857

S-au împlinit anul acesta 103 ani de la naşterea marii cîntăreţe romînce din veacul trecut, Elena Teodorini. Născută în Craiova dintr-o familie de artişti, a studiat din copilărie pianul cu Fumagali, debutînd pe scenă la 14 ani. Apoi s-a perfecţionat în Italia, unde a început şi canto-ul cu Sangiovanni la Conservatorul „Verdi" din Milano. A făcut o carieră strălucită de cîntăreaţă, numele Elenei Teodorini fiind trecut pe tabla de onoare la „Scala" din Milano pe a cărui scenă a creiat „Herodiada" de Massenet (operă scrisă special pentru cîntăreaţa noastră), „Bianca da Cervia", „Hughenoţii", „Vioara din Cremona" ş.a. În ţară a cîntat în trupa lui George Stephănescu, alături de orchestra simfonică a Ministerului Instrucţiunii Publice („Stabat Mater" de Rossini) şi de alte numeroase ansambluri lirice italiene, pînă cînd în anul 1925 a fost numită profesoară de perfecţionare la clasa de operă a Conservatorului de muzică din Capitală. A murit la 2 februarie 1926 în Bucureşti. Vocea ei fenomenală n-a cunoscut hotar între rolurile de contraltă, soprană dramatică şi soprană lejeră, fiind dublată în acelaş timp şi de un temperament actoricesc unic, care au situat-o în fruntea artei lirice din veacul al XIX-lea.

26 martie 1870

A murit la Iaşi compozitorul şi profesorul Gheorghe T. Burada. El este autorul cărţii „Principii elementare de muzică" (1860), lucrare destinată elevilor „Şcolii de muzică şi declamaţiune" din Capitala Moldovei (viitorul Conservator). Tot lui Gheorghe Burada i se datorează şi înjghebarea celui dintîi cor de muzică vocală bisericească (1854) din iniţiativa particulară, precum şi a vestitului Cor Metropolitan din Iaşi (1864). Alături de ceilalţi membri ai familiei Burada, a militat pentru o mişcare muzicală romînească, sprijinind elementele autohtone.

29 martie 1926

A avut loc premiera mondială a operei „Visul unei nopţi de toamnă" de Carmine Guarino. Lucrarea a fost reprezentată de către colectivul artistic al Operei Romîne din Cluj.

E. VICOS

I. P. 2, c. 769

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cuprinsul

DESCHIDEREA FESTIVĂ LA ATENEUL R. P. R. A ANULUI CHOPIN

Ion Dumitrescu

La 150 de ani de la naşterea lui Frederic Chopin *(pag. 1)*

Cuvîntul ambasadorului R. P. Polone, Ianusz Zambrovicz *(pag. 11)*

Radu Negreanu

Cîntăreţ al poporului său — cîntăreţ al umanităţii *(pag. 12)*

Prof. Florica Musicescu

Gînduri despre interpretarea muzicii lui Chopin *(pag. 22)*

Muzica înfrumuseţează viaţa (Editorial din ziarul „Scinteia" din 25 februarie 1960) *(pag. 24)*

Note *(pag. 25)*

CREAŢIA ROMÎNEASCĂ

Lucrări inspirate din actualitate în dezbaterea Uniunii Compozitorilor *(pag. 26)*

DISCUŢII

Diamandi Gheciu

Despre noţiunea de contemporaneitate în muzică *(pag. 27)*

Tiberiu Alexandru

Armonie şi polifonie în cîntecul popular romînesc (IV) *(pag. 30)*

UNIVERSITATE MUZICALĂ PENTRU CITITORI

Alfred Mendelsohn

Melodia şi arta înveşmîntării ei *(pag. 35)*

George Niculescu-Basu

Florica Cristoforeanu *(pag. 40)*

Anatol Vieru

Un pianist unic *(pag. 42)*

CONCERTE — SPECTACOLE

Dirijorul Jean Bobescu la 70 de ani — *Al. Colfescu* — (pag. 44) ; Tineri interpreţi — *D. Popovici* — (pag. 46) ; Cluj : Jubileul Ansamblului universitar — *S. T. Dumitru* — (pag. 46) ; Reşiţa : „Lăsaţi-mă să cînt" în interpretarea muncitorilor — *V. Cosma* — (pag. 47).

Un prieten al muzicii romîneşti la Taşkent *(pag. 47)*

Calendar *(pag. 48)*

CITIŢI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. şi a Ministerului Învăţămîntului şi Culturii

Editată de Editura Muzicală

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă, de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei, se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1960.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Redacţia şi Administraţia str. Lipscani nr. 18—20. Telefoane: 15.21.19; 15.71.01

Pe coperta I : Portretul lui Fr. Chopin executat de Delacroix

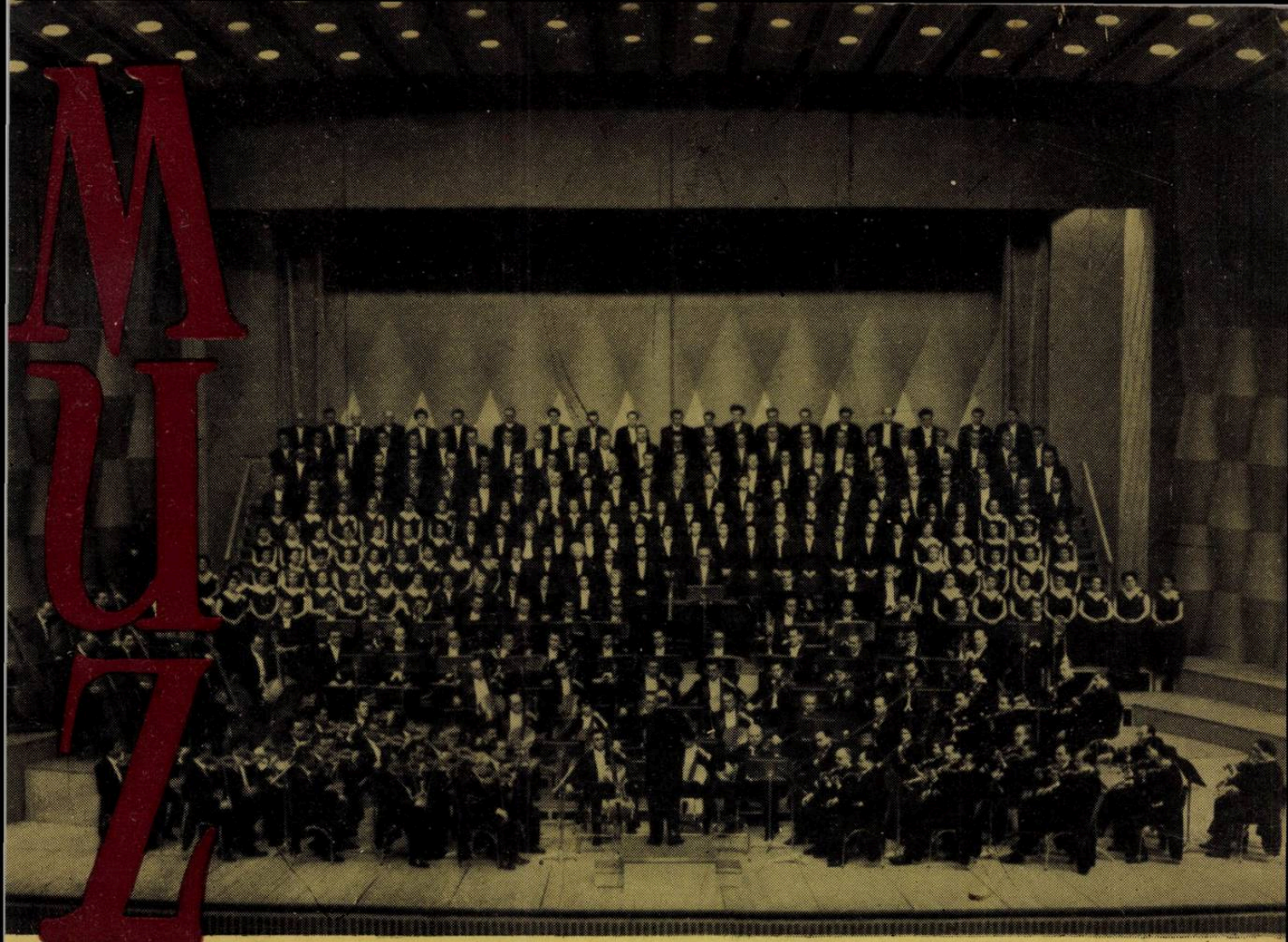
Pe coperta II : Casa de la Zelazowa Wola în care s-a născut Chopin

Pe coperta III : Salonul de muzică în casa din Zelazowa Wola

Pe coperta IV : Cuprinsul

Preţul lei 5

MUZICA



Concertul simfonic extraordinar dirijat de George Georgescu în noua sală a Palatului R. P. R.

6

IUNIE 1960

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
ŞI A MINISTERULUI ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII

Anul X iunie 6/1960

Un măreţ program de muncă şi luptă

Întregul nostru popor a primit cu o însufleţire şi un avînt fără precedent marele eveniment din viaţa ţării — cel de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn — ale cărui Directive pentru planul de dezvoltare a economiei naţionale pe anii 1960 — 1965 constituie un grandios tablou al Romîniei socialiste de mîine.

Clasa muncitoare, ţărănimea muncitoare, intelectualitatea legată de popor au întîmpinat cu legitimă mîndrie şi cu o vie satisfacţie această nouă chemare adresată de partid tuturor celor ce muncesc de la oraşe şi sate, pentru a realiza într-un interval istoric extrem de scurt desăvîrşirea construirii bazelor socialismului şi trecerea treptată la construirea comunismului. Sentimentele înălţătoare pe care le-a trezit încă înainte de Congres publicarea sub formă de proiect a Directivelor sînt justificate în primul rînd prin aceea că în prezent unitatea moral-politică a poporului este mai trainică decît oricînd. Temelia de nezdruncinat a acestei unităţi o constituie faptul că, urmînd neabătut principiile marxist-leniniste, Partidul Muncitoresc Romîn a condus poporul spre realizări de însemnătate istorică în cei 16 ani de la eliberare. Dacă vom arunca o privire retrospectivă numai asupra intervalului dintre cel de al II-lea şi cel de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn vom constata că sarcini de amploare şi importanţă hotărîtoare pentru biruinţa vieţii noi, socialiste în patria noastră au fost îndeplinite, unele dintre ele chiar înaintea termenului stabilit. An de an, planurile de dezvoltare a economiei naţionale în perioada 1956—1960 au fost depăşite. Potrivit sarcinii trasată de Congresul al II-lea, producţia globală industrială va fi în anul acesta cu 65% mai mare decît în 1955. Această sporire rapidă şi masivă a producţiei industriale devine cu atît mai evidentă dacă o comparăm cu situaţia din Romînia burgheză-moşierească. *Anul acesta, volumul producţiei industriale va fi de 5 ori mai mare decît în anul 1938.*

Consecvent politicii de industrializare socialistă, Partidul nostru a prevăzut dezvoltarea cu precădere a industriei grele cu pivotul ei principal, industria constructoare de maşini. Realizările cele mai importante au fost obţinute în industria siderurgică, a construcţiilor de maşini şi prelucrării metalelor — ramuri principale de care depinde dezvoltarea şi mai departe cu succes a întregei economii naţionale. Raportată la anul 1955, producţia siderurgică este anul acesta de peste 2 ori mai mare la oţel, de peste 2 ori la laminate finite, de 4,8 ori mai mare la ţevi de oţel, de peste 5,6 ori la cocs metalurgic, iar în ceea ce priveşte construcţia de maşini nivelul prevăzut pentru anul 1960 — adică de peste 2 ori mai mult decît în 1955 — a fost atins încă din anul trecut. Industria chimică a cunoscut o creştere de 2,3 ori faţă de anul 1955. În prezent sînt în curs de instalare mari complexe ale industriei chimice care vor asigura o valorificare superioară a resurselor naturale de care dispune ţara noastră, cu mijloacele tehnicii moderne.

Un succes hotărîtor pentru mersul înainte al economiei ţării îl constituie îndeplinirea cu aproape un an mai de vreme a prevederilor planului de electrificare de zece ani (1951—1960).

Larga desfăşurare a acţiunii de dotare cu utilaj modern a întreprinderilor precum şi ridicarea calificării muncitorilor a permis ca productivitatea muncii să crească cu 48% în 1960 faţă de 1955. Astfel, a fost posibil ca mai mult de trei sferturi din sporul producţiei industriale să fie realizat pe seama creşterii productivităţii muncii.

În această perioadă au avut loc prefaceri fundamentale şi în viaţa satului. Un număr din ce în ce mai mare de ţărani muncitori au ales calea gospodăriei colective, indicată de partid ca singura cale spre eliberare definitivă de lipsuri şi înapoiere. Încă de la sfîrşitul anului trecut sectorul socialist a devenit preponderent în agricultură atît ca suprafaţă cît şi ca producţie-marfă, îndeplinindu-se înainte de termen şi această sarcină trasată de Congresul al II-lea.

La 1 martie a. c. 77% din suprafaţa arabilă a ţării era cuprinsă în sectorul socialist iar peste 76% din totalul familiilor ţărăneşti erau cuprinse în gospodării colective şi întovărăşiri.

Toate succesele şi transformările structurale petrecute în anii trecuţi s-au răsfrînt binefăcător şi imediat asupra nivelului de trai al fiecărui om al muncii. Prin îmbunătăţirea salarizării, prin reduceri de preţuri, prin mărirea pensiilor, prin scutiri şi reduceri de impozite, prin acordarea de alocaţii de stat pentru copii, prevederea Congresului al II-lea — aceea de a creşte salariul real cu 30% în 1960 faţă de 1955 — a fost realizată şi depăşită încă din 1959 cînd s-a obţinut o creştere de 33%. În răstimpul anilor 1956—1960 fondurile alocate pentru construcţiile de locuinţe ating cifra totală de 5 miliarde, din care s-au construit numai

pînă la sfîrșitul anului 1959 peste 63.000 apartamente. În mediul rural, unde datorită sporirii în 1959 cu 30% față de 1955 a veniturilor provenite din achiziții și contractări nivelul de trai a crescut simțitor, s-au construit de asemenea, în același interval de timp, circa 330.000 locuințe.

Ideea conducătoare care străbate cifrele și procentele înfățișate mai sus este aceea că partidul nu a pus niciodată în fața oamenilor muncii sarcini nerealizabile, că el a apreciat întotdeauna la justa ei valoare energia nesecată a poporului și a vegheat cu clarviziune la satisfacerea necesităților materiale și spirituale ale poporului în necontenită creștere, imediat ce posibilitățile create de îndeplinirea sarcinilor economice au permis-o. Pe acest temei, îndeplinirea și depășirea sarcinilor puse de directivele celui de-al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn se conturează de pe acum în conștiința oamenilor muncii ca realități palpabile ale zilei de mîine, către care ei privesc cu convingere și nețărmurită încredere.

Este profund emoționant și inspirator acest orizont vast pe care-l deschid în fața fiecăruia Directivele celui de al III-lea Congres al P.M.R. Cifrele sale, care definesc coordonatele vieții economice și culturale ale anului 1965 precum și ale următorilor zece ani, se înfățișează ca un bilanț colectiv al fericirii și bunăstării fiecăruia dintre noi.

Mărețul program de muncă și luptă al partidului și al întregului popor, care a fost supus unei ample discuții publice, apare ca o expresie concentrată a unui moment istoric hotărîtor. După cum se arată în Directive *„Sarcina fundamentală a planului economic pe perioada de șase ani, 1960—1965, este dezvoltarea bazei tehnice materiale a socialismului, creșterea rapidă a forțelor de producție, în vederea desăvîrșirii construcției socialiste în Republica Populară Romînă"*. Tocmai de aceea, cifrele sale sînt de natură să umple inimile de bucurie dar și de dorința fermă de a realiza mai mult, mai repede și mai bine sarcinile concrete care revin, la locul său de muncă, în domeniul său de activitate, fiecărui om al muncii.

Prin eforturile unite ale întregului popor condus de partid și avînd pe mai departe sprijinul frățesc al tuturor țărilor socialiste și în primul rînd al Uniunii Sovietice, în anii ce vin vor prinde viață proiecte de proporții nemaicunoscute în țara noastră pînă acum. La sfîrșitul programului de perspectivă de 15 ani (1960—1975) al cărui scop este nu numai desăvîrșirea construcției socialiste dar și trecerea treptată la construirea comunismului, producția industrială va fi de peste 26 ori mai mare decît în 1938 ; producția agricolă va fi de trei ori mai mare decît în prezent ; problema locuințelor va fi practic rezolvată în toate orașele și centrele industriale ale țării ; se va realiza electrificarea tuturor localităților rurale ; se va generaliza învățămîntul de 8 ani ; se va reduce treptat durata zilei de muncă mai întîi în ramurile industriale cu muncă grea iar apoi în toate sectoarele de activitate economică și social-culturală ; vor crește simțitor veniturile oamenilor muncii atît prin mărirea salariilor și pensiilor cît și prin reducerea progresivă a prețurilor, tarifelor și impozitelor. Numai aceste cîteva jaloane ale tabloului înfloritor pe care-l reprezintă în fața ochilor noștri Romînia anilor viitori arată cît se poate de convingător că ne îndreptăm cu pași mari către țelul urmărit de partid și anume acela de a asigura la capătul acestei perioade *un asemenea belșug de produse care să permită ridicarea bunăstării poporului muncitor la nivelul celor mai avansate țări din lume.*

Prima etapă în drumul spre aceste înalte culmi este planul de șase ani de dezvoltare a economiei naționale (1960—1965). Obiectivele principale ale acestor ani sînt stabilite cu precizie, în ordinea însemnătății lor, în Directivele Congresului : concentrarea și pe viitor a principalelor eforturi în direcția industrializării socialiste ; lărgirea și consolidarea relațiilor de producție socialiste la sate, încheindu-se în această perioadă procesul de transformare socialistă a agriculturii ; introducerea pe scară tot mai largă a cuceririlor tehnicii și științei mondiale în toate ramurile economice naționale ; ridicarea în continuare a economiei regiunilor și raioanelor mai puțin dezvoltate ; sporirea venitului național și îmbunătățirea continuă a nivelului de trai. O consecință firească a acestei orientări va fi dezvoltarea fără precedent a tuturor ramurilor economiei. Astfel, valoarea producției globale industriale va fi în anul 1965 de aproximativ 2,1 ori mai mare decît în 1959, în care scop se prevede un ritm mediu anual de o creștere de circa 13%.

Pentru a se asigura dezvoltarea intensă și armonioasă a economiei, industria mijloacelor de producție (grupa A) va crește în 1965 de circa 2,2 iar producția mijloacelor de consum (grupa B) de 2 ori față de 1959. În același interval, producția de energie electrică va crește de 2,7 ori, ceea ce presupune un ritm de dezvoltare mai rapid decît ansamblul industriei tocmai pentru a satisface necesitățile energetice ale tuturor ramurilor economiei asigurîndu-le introducerea și dezvoltarea tehnicii noi pentru electrificarea, mecanizarea și automatizarea proceselor de producție.

Industriei petrolului îi revin sarcini deosebite pentru o exploatare economică și rațională menită să asigure creșterea rezervelor de țiței, a materiei prime necesare industriei petrochimice precum și calitatea și sortimentele cerute pe piața mondială. Extracția de țiței se va ridica în 1965 la cca 12,2 milioane tone. O politică de perspectivă este indicată în orientarea folosirii gazelor naturale. Producția de gaze naturale va crește în 1965 la 13,3 miliarde m^3 față de 5,8 miliarde m^3 în 1959, urmărindu-se în primul rînd ca să facă față dezvoltării în ritm accelerat a industriei chimice, extinderii folosirii gazelor în siderurgie precum și în genere utilizării lor multilaterale în cadrul economiei naționale. După cum arată Directivele, principala sarcină în industria cărbunelui este, în cadrul planului de șase ani, asigurarea bazei de materii prime pentru fabricarea cocsului și completarea surselor de energie primară. Extracția totală de cărbune va trebui să crească la 11,5 — 12,5 milioane tone în 1965, adică de 1,4 — 1,6 ori mai mult decît în 1959.

Principala atenție în domeniul dezvoltării industriale se concentrează în direcția sporirii producției

siderurgice pentru satisfacerea în măsură din ce în ce mai mare a nevoilor crescînde de oțel și laminate ale economiei naționale. Pentru aceasta se prevăd nu numai considerabile investiții în centrele siderurgice existente ci și construirea noului combinat siderurgic la Galați, obiectivul industrial cel mai important al planului de șase ani, ale cărui prime capacități productive vor fi puse în funcțiune în 1965.

Prevederi amănunțite asupra tipurilor de utilaje și a căilor practice de atingere a sarcinilor ce revin industriei constructoare de mașini pentru a atinge în 1965 o creștere de 2,2 ori față de 1959 într-un ritm mediu anual sporit cu un procent față de ansamblul industriei sînt cuprinse în Directive. Ele dau o imagine impresionantă a capacității de producție a industriei noastre constructoare de mașini în continuă dezvoltare, capabilă nu numai să utileze uzine, fabrici, agricultura, transporturile și laboratoarele de cercetări cu mașini și aparataj modern dar și să reprezinte cu cinste țara noastră pe piețele internaționale.

Avînd o bază puternică de materii prime, industria chimică va asigura la rîndul ei o creștere apreciabilă a celor mai diferite produse începînd cu mase plastice și rășini sintetice, fire și fibre sintetice, pînă la hîrtie și cauciuc. Dezvoltarea producției de îngrășăminte va constitui un mijloc eficace de ridicare a producției agricole la hectar. Producția globală a industriei chimice, cauciucului, celulozei și hîrtiei va crește de 3,3 ori în 1965 față de 1959.

Un mare avînt vor cunoaște sectoarele industriei materialelor de construcție și industriei lemnului. Pentru a deschide tot mai mari posibilități economiei țării, Partidul are în vedere sporirea eforturilor în domeniul cercetărilor geologice menite să ducă la descoperirea de noi zăcăminte în subsolul bogat al țării, să lărgească astfel neîncetat baza de materii prime.

Abundența de produse în stare să răspundă nevoilor individuale mereu mai mari ale oamenilor muncii va fi creată în acești ani printr-o dezvoltare corespunzătoare a industriei ușoare (de circa 2,1 ori) și alimentare (de aproape 2 ori). Această creștere cantitativă va merge mînă în mînă cu o importantă creștere calitativă. O gamă extinsă de sortimente, create potrivit exigențelor cumpărătorilor va sta la dispoziția oamenilor muncii prin rețeaua comerțului de stat chemată să facă față unui volum de desfacere a mărfurilor cu amănuntul dublu față de cel de astăzi. Aproximativ 5000 de unități comerciale noi create se vor adăuga celor existente, punînd astfel la îndemîna oamenilor muncii toate aceste produse în condiții și forme avansate de deservire.

Procesul istoric al înnoirii satului prin trecerea lui de la gospodăria individuală, fărămițată și nerentabilă la mari și avantajoase gospodării socialiste, se va încheia în următorii șase ani. Țărănimea noastră care a plătit de-alungul secolelor un tribut greu de sînge încercărilor de a se elibera de mizerie și întuneric se va despărți astfel definitiv de trecut. Tehnica și știința vor avea în acest sens un cuvînt hotărîtor de spus. La sfîrșitul perioadei 1960—1965 vor brăzda ogoarele circa 100.000 de tractoare fizice, peste 70.000 semănători, peste 43.000 combine de cereale păioase și alte mașini. Aplicarea și mai frecventă a îngrășămintelor precum și continuarea la scară mărită a lucrărilor de îmbunătățiri funciare vor ridica producția globală agricolă în 1965 cu 70—80% față de 1959. În condiții climatice normale, producția totală a anului 1965 de cereale și leguminoase va însuma cifra de 14—16 milioane tone. Prevederi însemnate stabilesc căile de dezvoltare a zootehniei, prin creșterea efectivului de animale precum și a productivității lor pentru asigurarea nevoilor industriei alimentare și, în ultimă instanță, cerințelor sporite de carne, lapte, unt, ouă etc. Este deajuns să amintim că în 1965, potrivit Directivelor, se va dubla față de 1959 producția de carne și lapte iar cea de ouă va depăși dublul producției din 1959.

În expresia lor laconică aceste prevederi concrete sînt indicii ale fericirii și belșugului. Poporul nostru muncitor se va îmbrăca și hrăni mai bine, va trăi din plin binefacerile orînduirii socialiste. Oglinda acestei bunăstări o dau cifrele care prevăd creșterea venitului național de 1,7—1,8 ori în anul 1965 față de 1959 ; a fondului de consum al populației de 1,6—1,7 ori în aceeași perioadă ; a salariului real de cca 40—45% față de nivelul atins la jumătatea anului 1959 ; însfîrșit, creșterea față de 1959 cu 40% a veniturilor reale ale țărănimii. Tot prin graiul cifrelor căpătăm și dimensiunea satisfacerii necesităților de confort : peste un milion de oameni ai muncii se vor muta în locuințe noi în anii șesenalului.

Cultura este prin excelență un bun al poporului în socialism. Revoluția culturală care a lichidat analfabetismul, a creat un public nou și numeros tuturor manifestărilor de artă, în sfîrșit, a scos la iveală din anonimat talente ale înzestratului nostru popor, urcă în anii ce vor veni pe noi trepte ale dezvoltării ei. Directivele Congresului al III-lea al Partidului Muncitoresc Romîn acordă un loc de seamă ridicării spirituale a poporului. În anii 1962—63 se va încheia generalizarea învățămîntului de 7 ani și se va trece treptat la învățămîntul general de 8 ani. O pregătire superioară va fi asigurată unui număr sporit de cadre de muncitori, tehnicieni, ingineri și intelectuali chemați să activeze în domeniile economiei, culturii, ocrotirii sănătății. La împlinirea acestui scop vor concura nu numai înlesniri de studii cum ar fi învățămîntul seral și fără frecvență ci și sporirea numărului instituțiilor de educație multilaterală ca teatre, cinematografe, cluburi, case de cultură, biblioteci, posturi de radio și televiziune. Este limpede așadar, că omului cult al epocii socialiste, îi vor fi proprii exigențe artistice mari, că lumea sa lăuntrică complexă va pretinde satisfacții spirituale tot mai profunde, mai convingătoare.

Străduindu-se să fie la înălțimea răspunderii lor, oamenii de muzică au depus și depun eforturi apreciabile în activitatea de creație. Roadele acestor eforturi s-au vădit a fi tot mai bogate în ultimii ani, datorită însușirii temeinice a metodei de creație realist-socialistă, cunoașterii adîncite a vieții, ridicării măiestriei artistice. În perioada dintre cel

de-al doilea și al treilea Congres al partidului, s-au înregistrat succese importante în creația muzicală ca și în arta interpretativă. Lucrări muzicale de proporții, inspirate de trecutul de luptă al poporului cum sînt operele „Răscoala" de Gheorghe Dumitrescu și „Neamul Soimăreștilor" de Tudor Jarda, oratoriile „1907" și „Horia" de Alfred Mendelsohn, Balada pentru bariton, cor și orchestră de Mihail Jora ; de eroismul clasei muncitoare condusă de partid cum sînt oratoriul „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, cantata „Prind visele aripi" de Tiberiu Olah, oratoriul „Stejarul din Borzești" de Matei Socor, „Cantata anilor lumină" de Anatol Vieru, recentul ciclu de lieduri „Din ulița noastră" de Paul Constantinescu, Balada pentru bariton și orchestră de Mauriciu Vescan, „Filimon Sîrbu-poem eroic" de Dumitru Bughici, de dragostea pentru patria socialistă cum sînt „Mărire ție patria mea", de Mihail Jora, „Cantata patriei" de Laurențiu Profeta, „Patria mea" de Doru Popovici, „Cantata bucuriei" de Ovidiu Varga, „Oratoriul Eliberării" de Radu Paladi ; de prietenia frățească cu marele popor sovietic, de măreața învățătură leninistă ca de pildă cantata „Glasul lui Lenin" de Alfred Mendelsohn — iată cîteva din succesele acestei perioade. De asemenea compozitori ca Ion Chirescu, Vasile Popovici, Matei Socor, Radu Paladi, Sergiu Sarchizov, Hilda Jerea, Mauriciu Vescan, Theodor Bratu, Anatol Vieru, Vasile Timiș, Dumitru Bughici, Sabin Drăgoi, Laurențiu Profeta au realizat valoroase lucrări în genul cîntecului de masă, dintre care unele distinse cu premii internaționale. Au fost create operete inspirate de viața nouă, cum este „Plutașul de pe Bistrița", muzică pentru filme cum sînt cele semnate de Teodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Mircea Chiriac, Anatol Vieru, Alfred Mendelsohn, Ion Vasilescu ș.a.

În domeniul muzicii simfonice și de cameră au fost create lucrări de seamă printre care concertul pentru vioară de Paul Constantinescu, Simfonieta de Ion Dumitrescu, Simfonia a III-a de Sigismund Toduță, Simfonia VI-a de Alfred Mendelsohn, „Uvertura eroică" de Ludovic Feldman, poemul simfonic „Luceafărul" de Pascal Bentoiu, precum și un număr însemnat de lucrări instrumentale și vocale de cameră. Muzica ușoară a obținut de asemenea succese, multe lucrări ale unor compozitori ca Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Gh. Dendrino, E. Roman, N. Kirculescu, R. Șerban, A. Giroveanu, V. Veselovski, inspirate din viața oamenilor de azi fiind îndrăgite de public. Trebuie să arătăm că în avîntul impetuos al creației noastre muzicale au existat și unele scăderi datorite insuficientei adînciri a realităților vieții de către compozitori. Aceasta a dus la crearea unor lucrări nereușite, parțial sau total, lipsite de convingere, de forță artistică. Asemenea lucrări care nu s-au bucurat de prețuirea publicului au arătat încă odată necesitatea sporirii continue a exigenții în munca de creație, a răspunderii în fața publicului nostru nou.

Muzicologia și, în general, activitatea de educație muzicală au obținut frumoase realizări în acțiunea de îndrumare a publicului spre cunoașterea comorilor artei muzicale. Este necesară studierea profundă, științifică a trecutului muzicii noastre, precum și a creației și artei interpretative noi, astfel încît, publicul larg să afle un prețios mijloc de orientare în cunoașterea și aprecierea valorilor muzicale naționale. Se impune creșterea competenței și principialității în discutarea fenomenelor muzicale, scoaterea în evidență cu obiectivitate și spirit partinic a calității artistice a creațiilor noi, a profunzimii lor de idei. Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, care își încheie primul său an de activitate, reprezintă o formă a atragerii spre cultură muzicală a oamenilor muncii. În procesul de strîngere a legăturilor cu oamenii muncii au fost antrenați cu succes compozitorii noștri, care au devenit activiști pasionați în munca de ridicare a nivelului formațiilor artistice de amatori, apropiindu-se astfel și mai puternic de viața nouă ce clocotește în uzine, fabrici, la sate.

Arta interpretativă s-a dezvoltat în acești ani atît pe linia afirmării cu succes în fața publicului nostru — îmbrățișînd tot mai largi cercuri de iubitori ai muzicii, pătruzînd în fabrici și uzine, la sate — cît și în competiții internaționale de seamă. Noi talente crescute de regimul democrat popular ca D. Iordăchescu, Șt. Ruha, L. Konya, T. Lucaciu, C. Fănățeanu, I. Conta, M. Cristescu ș.a. s-au afirmat pe scenele instituțiilor muzicale, de prestigiu. Și în acest domeniu muzicienii sînt chemați să răspundă cerințelor mereu mai ridicate ale publicului, să-și îmbogățească continuu repertoriul cu lucrări noi ale compozitorilor noștri.

Muzicienii noștri sînt chemați să contribuie cu toate forțele la înfăptuirea mărețului program de construcție a socialismului în patria noastră. În fața compozitorilor se află obiective de seamă ca îmbogățirea genurilor cu program, a genului operei, baletului și operetei cu lucrări care să zugrăvească cu putere și originalitate chipul sufletesc al constructorilor socialismului. Înflorirea continuă a vieții noastre muzicale cere dezvoltarea armonioasă a celor mai variate genuri, de la lucrări pentru formațiile de amatori pînă la creații destinate marilor ansambluri vocal simfonice, teatrelor de operă și operetă, filarmonicilor. Sînt așteptate noi lucrări valoroase, purtătoare de idei măreție care să răspundă exigențelor artistice ale publicului nostru nou aflat în plină evoluție spre treptele cele mai înalte.

În perspectiva grandioaselor realizări ale anilor ce vin, muzicii îi revine nu numai misiunea de a înflăcăra inimile oamenilor muncii dar și de a răspunde, prin pătrunderea ei adîncă în contemporaneitate, orizontului intelectual mereu mai larg al poporului. Este o înaltă răspundere și o mare fericire pentru muzicienii noștri să meargă în pas cu victoriile pașnice, constructive ale milioanelor de făuritori ai socialismului. Să pornim deci cu conștiința acestei răspunderi, cu romantismul propriu epocii pe care o trăim, cu tenacitate și hotărîre fermă la ridicarea muzicii romînești spre noi culmi, pe drumul măreț arătat de partid !

MUZICA

Concerte extraordinare în noua sală a Palatului R.P.R.

Festival Beethoven

de GEORGE BREAZUL

Un inaugural festival Beethoven dat la mijlocul lunii mai de către Filarmonica de Stat „George Enescu" sub conducerea artistului poporului George Georgescu, deschidea larg porțile noii săli a Palatului R.P.R. pentru primirea solemnă a muzicii în monumentalul ei amfiteatru ; și se înscria în filele cronicii vieții muzicale românești acest eveniment, vrednic întru totul de mărețele înfăptuiri ale regimului nostru democrat popular, expresie a sprijinului acordat vieții muzicale de către Partidul Muncitoresc Român.

Iscusiți oameni ai muncii și ai artei, ai entuziasmului patriotic și ai tehnicii înaintate au înmănunchiat năzuințe, puteri și trudă pentru a ridica în centrul Capitalei țării impunătorul edificiu. Din trista cerșetorie culturală a lui Esarcu, „un leu pentru Ateneu" nici șoaptă n-a mai rămas. Ci, cu elan, hotărîre și concentrată energie s-a început lucrul, și s-a zidit intens și pe tăcute. Curînd au fost doborîte schelele și a apărut grandioasa arhitectură, în care acum, miile de iubitori ai muzicii, își poartă demni pașii pe luciul marmorei românești a vestibulului și se aliniază sub aurea lumină a bolții somptuoasei săli !

Iar cînd perdelele sălii s-au tras, un puternic ansamblu vocal și instrumental de interpreți format din orchestra și corul Filarmonicii de stat „George Enescu" împreună cu corul Radioteleviziunii, într-o impresionantă ordine și încordată atenție, aștepta semnul baghetei dirijorale. Nu puteai rezista gîndului de a compara cu legitimă încredere și mîndrie, acest impunător ansamblu, mărturie a înfloririi muzicii în năvalnicul elan de viață nouă în patria noastră, cu orice altă formație de acest gen din orice țară de vechi tradiții de cultură muzicală. Întorci privirea înapoi, și chiar de mai deslușești sfioasele ambiții de „muzică evropienească" ale moldo valahilor trecutului veac, umilele încercări ale „Horului cîntăreților stabului oștirii", modestele începuturi simfonice de după „Unire" și „Războiul pentru independență", îți dai seama de drumul lung și anevoios străbătut de arta interpretativă românească pînă la strălucita dezvoltare de azi.

Uvertura „Leonora" nr. 3 și Simfonia a IX-a, care alcătuiau programul acestui istoric festival Beethoven, nu erau, firește, pentru prima oară executate sub dirigenția maestrului George Georgescu. Din 1914, de cînd a fost pentru întîia oară integral cîntată în țara noastră (de către Orchestra Ministerului Instrucției Publice și corul societății „Carmen" sub conducerea marelui nostru George Enescu), Simfonia IX-a a fost de mai multe ori și cu răsunător succes dirijată și de către George Georgescu. Într-o competentă dare de seamă (apărută în „Neue Zeitschrift für Musik", revistă fundată de Robert Schumann) asupra concertului dirijat de George Georgescu cîtva timp în urmă la Viena, în al cărui program figura și Simfonia IX-a, se putea citi cum recenzentul remarca și punea în evidență concepția de interpretare a dirijorului român, pe care, în chiar orașul tradiției clasicismului muzical, o considera clasică și o arăta ca pildă de înțelegere și realizare în spirit beethovenian. În acest spirit, cu prestigioasa sa artă dirigențială, fără încetare interiorizată, concentrată și adîncită printr-o judicioasă ierarhizare a valorilor expresive, umane, sociale și estetice, conținute în opera de artă, prin centrarea și unificarea lor în complexul structural al părților componente și al întregului simfonic, a interpretat maestrul George Georgescu, cele două capodopere ale muzicii lui Beethoven, conducînd puternicul ansamblu al orchestrei, corurilor și cvartetului vocal (soprana Emilia Petrescu, mezzosoprana Martha Kessler, tenorul Ion Piso și baritonul Nicolae Gafton).

Transfigurate de magistrala artă a dirijorului și filtrate prin ingenioasa aparatură a transmisiei acustice, imaginile sonore inundă monumentalul amfiteatru al sălii și poartă în conștiința mulțimilor de ascultători mesajul uman al fericitoarei muzici beethoveniene, impetuosul ei elan, elevația lirică a emoționantului adagio din simfonie, sugestivul semnal al trompetei triumfale din uvertură, exultarea din partea ultimă a simfoniei, bucuria, apelul la înfrățire — „Seid umschlungen, Millionen" — cum zice textul original al lui Schiller, „îmbrățișați-vă, milioane de oameni" — sau în același text, în traducerea românească îndemnul :

„Drepți,
Cum trece mîndrul soare
Pe seninul cer acum,
Mergeți, frați, pe-a vostru drum
Veseli, oști biruitoare..."

Muzica a pășit cu dreptul în noua sală a Palatului R.P.R.

Recitalul lui David Oistrah

de G. AVACHIAN

Concertele marelui violonist sovietic David Oistrah constituie sărbători muzicale de nepreţuit şi totodată confirmarea şi pe această cale a legăturilor noastre sufleteşti cu solii poporului şi artei sovietice.

Reprezentant strălucit al artei interpretative sovietice, figură proeminentă a artei muzicale contemporane şi deschizător de drumuri în tehnica violonistică, David Oistrah este şi un exponent al omului sovietic cu calităţile lui sufleteşti de modestie, sinceritate şi generozitate. Pentru noi şi pentru tînăra noastră generaţie de violonişti, a cărei formare ne este încredinţată, pilda vieţii şi formării acestui mare artist şi mare cetăţean reprezintă un îndreptar din cele mai preţioase. De la început David Oistrah a fost îndrumat spre o severă disciplină a gîndirii şi a muncii violonistice. Această serioasă înţelegere a muzicii şi a procesului de însuşire a deprinderilor necesare cîntatului la vioară, indispensabile în munca violonistului artist-cetăţean, o datorează atît bogatelor lui însuşiri cît şi profesorilor în frunte cu Stolearski. Viaţa muzicală a Moscovei a contribuit de asemenea la desăvîrşirea acestui mare violonist.

Violonistul David Oistrah

La Conservatorul din Moscova, David Oistrah munceşte cu rîvna-i caracteristică. Am fost martorul acestei munci fructuoase 6 ore în şir. Pentru David Oistrah răspunderea ca profesor este egală cu aceea de artist concertist. Aşa se explică şi calitatea violoniştilor pe care îi formează.

Arta lui violonistică aduce, pe lîngă atîtea însuşiri, un lucru cu totul nou în tehnica emisiunii, îmbogăţind astfel tehnica instrumentului. Punerea coardelor în vibraţie Oistrah o face cu o gestică extrem de precisă. Cu cît gestul este mai viu şi atacul coardei mai puternic, degetele mîinii drepte sînt mai suple, coarda vibrînd nestingherită de presiuni inutile. Vizual, impresia este de violentare. Cîte victime nu ar putea face de aceea o falsă înţelegere a tehnicii sale personale datorită căreia relaţia dintre locul de pe coardă, forţa şi viteza arcuşului, aşa minuţios cunoscute şi posedate, dau sunetului acea excepţională claritate şi pătrundere specifice lui Oistrah!

Arta lui interpretativă este creatoare bazîndu-se pe conţinutul compoziţiei, totul la el devine viu, purtînd adînc pecetea personalităţii sale.

Acest mare violonist este o fire deschisă şi curajoasă; în articolele sale Oistrah ia poziţie netă împotriva unor compoziţii cu un fond mediocru şi împotriva neglijării altora de valoare. El iubeşte muzica ţării lui şi munceşte intens pentru a o face cunoscută în ţară şi peste hotare. Repertoriul lui este în continuă reînnoire.

În recitalul pe care l-a dat în seara de marţi 3 mai 1960 în marea sală a Palatului Republicii, în program a avut în primă audiţie Sonata de Karen Haciaturian (nepotul marelui compozitor sovietic) şi preludiul şi fuga din Partita de Alfred Mendelsohn. În acest recital care inaugura marele palat al Republicii, Oistrah venea încununat cu o nouă şi cu cea mai mare distincţie culturală a Uniunii Sovietice: „Premiul Lenin".

Sonata tînărului compozitor Karen Haciaturian compusă din 3 părţi: allegro, andante şi presto este dovada unui talent remarcabil care posedă din plin meşteşugul. Compozitorul cunoaşte şi nu forţează posibilităţile instrumentelor concertante. Atît în prima parte, care are forma clară de sonată, cît şi în celelalte părţi, cantabilitatea şi calităţile viorii sînt din plin folosite, în teme de largă inspiraţie.

Cealaltă piesă în primă audiţie a lui Alfred Mendelsohn este un omagiu adus lui Bach, construcţia avînd la bază tema si bemol-la-do-si (B.A.C.H.). Inspirat mai cu seamă de scriitura specifică lui Bach, compozitorul ajunge la o polifonie şi la o structură arhitectonică, mai cu seamă în preludiu, personale. În Fugă Alfred Mendelsohn întrebuinţează şi variaţia, lărgind posibilităţile instrumentului, solicitîndu-le pe alocuri pînă la limită. Este o compoziţie valoroasă conţinînd dificultăţi tehnice şi probleme de rezolvat pentru orice violonist. Atenţia şi aprecierea lui David Oistrah pentru muzica şi compozitorii noştri a căpătat o vie dovadă. Am fost mişcat de dăruirea sa sinceră pentru a face ca această primă audiţie să cîştige adeziunea publicului.

În Sonata Kreutzer de Beethoven, colaborarea ideală între cei doi muzicieni David Oistrah şi excelentul pianist V. E. Iampolski a chezăşuit interpretarea de

adîncime dată lucrării. Acum ne-am bucurat din plin de aportul acusticii moderne (stereofonice) a sălii. Rareori am putut asculta și gusta toate frumusețile componistice cuprinse în această sonată și, am putea spune, în general în sonatele de pian și vioară, deoarece adesea se pierd o sumă de detalii și chiar epizoade din cauza lipsei de claritate în îmbinarea sonorității celor două instrumente atît de puțin înrudite. Inegala acustică a sălii Ateneului a făcut ca uneori să se piardă amănunte în unele regiuni ale sălii. Cred că acustica acestei săli, cu ultimile îmbunătățiri ce se vor mai aduce, va contribui la înlăturarea acestei alterări, detaliul cîștigîndu-și locul în promovarea liniei mari într-o valoroasă interpretare.

Restul programului a cuprins Ciaccona de Vitali și 4 dansuri ungare de Brahms, totul bucurîndu-se de interpretarea de adîncire și strălucire cu care ne-a obișnuit marele violonist David Oistrah.

Muzică romînească

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii condusă de dirijorul Iosif Conta a dat, în sala Palatului R.P.R. un concert festiv de muzică romînească a cărui semnificație se cuvine subliniată.

Este demn de relevat că acest concert s-a bucurat de o afluență deosebită a publicului. Fără îndoială, splendida sală a Palatului R.P.R. reprezintă ea însăși un punct de mare atracție și legitim interes pentru toți cei ce se bucură să urmărească muzica într-o ambianță atît de strălucită. Un public nou ridicat în anii din urmă către luminile artei și culturii, a venit să asculte un concert cu program exclusiv de muzică romînească — ceea ce este deosebit de îmbucurător. Nu dorim să mai vorbim despre grelele eforturi pe care le făceau în trecut, în mijlocul nepăsării totale a oficialității, compozitorii noștri spre a li se cînta și asculta muzica ci doar să reamintim că am asistat la concerte date însăși de marele Enescu care nu reușeau să adune atunci cînd aveau înscrise în program lucrări romînești atîți auditori cîți executanți !

Concertul dirijat de Iosif Conta a adus în lumina audiției, în afara clasicei Rapsodii I-a de George Enescu, trei lucrări romînești grăitoare pentru orientarea creației noastre muzicale din ultimul deceniu, lucrări ale căror rădăcini apar puternic implintate în viața și în muzica poporului nostru.

Suita de balet „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, în care compozitorul a reușit să exprime cu o nesecată vervă și în același timp cu o comunicativă căldură munca la o gospodărie colectivă din Oltenia, s-a bucurat de o bună prezentare. Dirijorul Iosif Conta a reușit să insufle orchestrei o execuție plină de viață, care a tălmăcit luminos atît exuberanța jocurilor populare cît și poezia lirică a lucrării.

În interpretarea lui Valentin Gheorghiu, Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu, pătruns de sevă populară și unitar în ceea ce privește stilul scriiturii, a apărut cu expresia voioșiei, a optimismului poporului nostru. Valentin Gheorghiu, a cărui pianistică este atît de clară și de elegant cizelată, aduce în interpretare, alături de strălucire, o anumită austeritate și noblețe ce explică prestigiul de care se bucură acest remarcabil artist. Imprimînd finalului un tempo extrem de rapid, ne-am îndoit că orchestra se va putea alinia cu promptitudine acestei precipitate desfășurări. Teama ne-a fost însă risipită de conducerea energică și eficace a dirijorului care a făcut ca totul să se desfășoare sincron, cu precizie.

Concertul festiv s-a încheiat cu partea întîia a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu. Execuția acestei lucrări, evocatoare a trecutului de luptă eroică pentru libertate a poporului, a mobilizat, alături de orchestra Radioteleviziunii, corurile Ansamblului Forțelor Armate (dirijor Lt. Colonel Ion Chioreanu, maestru de cor Gh. Popescu) și al Filarmonicii „George Enescu" (dirijori D. D. Botez și V. Pîntea) precum și soliștii Maria Vologescu, Cornel Stavru, Petre Ștefănescu-Goangă și Viorel Ban.

Dirijorul a scos în relief puternic atît acordurile sumbre, dramatice care sugerează, în preludiul orchestral, suferințele poporului năpăstuit cît și accentele de revoltă ale acestuia din „corul asupriților". În îndemnul la luptă al mamei lui Tudor, soprana Maria Vologescu a cîntat deosebit de expresiv, cu duiosie, iar Cornel Stavru, care interpreta pentru prima oară acest rol s-a distins prin dramatismul convingător al cîntului său, prin chipul viguros în care a redat caracterul intonațional al recitativului „țăranului bătjenit". În „chemarea la luptă" accentele de bărbăție și năvalnică vigoare imprimate de baritonul Petre Ștefănescu-Goangă au produs o puternică impresie, iar basul Viorel Ban a urmărit să se integreze la rîndu-i climatului dominant de revoltă și luptă eroică.

Iosif Conta a stăpînit cu succes această impunătoare masă vocală și instrumentală, dînd intrările cu hotărîre și precizie, realizînd crescendo-uri expresive, creînd atmosferă. Tot mai mult se precizează înclinarea sa de a dirija lucrări de proporții mari, pentru cor, soliști și orchestră, fiind de relevat, de asemenea, atenția deosebită pe care o acordă prezentării muzicii romînești.

J.-V. PANDELESCU

Noua sală a Palatului R. P. R. şi însuşirile ei acustice

de A. NECŞULEA

De cîtva timp este dată în folosinţă o nouă sală de spectacole pentru bucureşteni : Sala Palatului R.P.R. După cum s-a putut afla din presă, această sală este cea mai mare şi mai modernă sală din ţară ; ea are un volum de aproape 30.000 m^3 şi peste 3000 locuri. Fotoliile sînt aşezate în amfiteatru, înălţat mai mult spre fund şi în părţile laterale, astfel încît ele formează un fel de potcoavă, în incinta căreia se află loja oficială şi locurile de la parter. În prelungirea suprafeţei ocupată de public se află scena largă de aproape 35 m. care poate fi separată de sală prin cortine impunătoare cu deschidere laterală. Plafonul acoperă totul ca o uriaşe scoică brăzdată de nervuri luminoase.

Arhitectura sălii ca şi a foaierelor, a garderobelor, a saloanelor şi a celorlalte încăperi anexe reuşeşte ca prin formă şi culoare să dea o deosebită măreţie şi armonie acestui ansamblu constructiv.

Confortul spectatorilor este asigurat cu ajutorul unor numeroase instalaţii tehnice, de cea mai modernă factură. Pentru luminat se foloseşte aşa numita lumină rece dată de tuburi luminiscente cu intensitate reglabilă şi de proiectoare cu neon.

Climatizarea se face cu ajutorul unei instalaţii de purificare, încălzire şi umidificare a aerului, funcţionînd cu reglaj automat care, cam de opt ori în timp de o oră, schimbă cantitatea de aer cuprinsă în volumul sălii, trimiţînd aerul proaspăt prin plafon şi absorbind aerul viciat prin pardoseală.

În afară de instalaţiile care asigură confortul, sala are numeroase alte instalaţii, printre care se remarcă în special, instalaţia de cinematograf pentru ecran cinemascop şi panoramic, cu filme de lăţime dublă şi instalaţie fără fir de traducere simultană în limbi străine, utilă pentru congrese sau conferinţe.

În principiu, în sala Palatului R.P.R. pot fi prezentate orice genuri de spectacole fie teatrale, fie muzicale. Afirmaţia aceasta pare cu totul neverosimilă pentru acei care cunosc deosebirea acustică dintre o sală convenabilă producţiilor muzicale şi o alta care nu corespunde decît genurilor de spectacole vorbite. În cazul de faţă în urma încercărilor efectuate s-a dovedit totuşi că în această sală, un auditor, indiferent de locul pe care-l ocupă, poate asculta fie muzică în ambianţa acustică specifică genului, adică beneficiind de reflexiile multiple izvorîte din plafon şi pereţi destinaţi să dea sunetului o amploare, strălucire şi culoare, fie un gen vorbit, fără reflexii dăunătoare inteligibilităţii, dar cu o intensitate suficient de mare pentru a face perceptibilă chiar şoapta, pînă în cel din urmă rînd de scaune la 50 m distanţă de vorbitor.

Desigur toate acestea nu pot fi obţinute prin mijloace obişnuite naturale. Tranziţia de la condiţia de inteligibilitate optimă, realizată prin cît mai multe sunete directe şi cît mai puţine reflexii, la condiţia de bună audiţie a muzicii caracterizată prin numeroase reflexii întîrziate, care învăluie din toate părţile auditorul, făcîndu-l să simtă acea prelungire plăcută a sunetelor, cunoscută sub numele de reverberaţie, se face prin mijloace electroacustice.

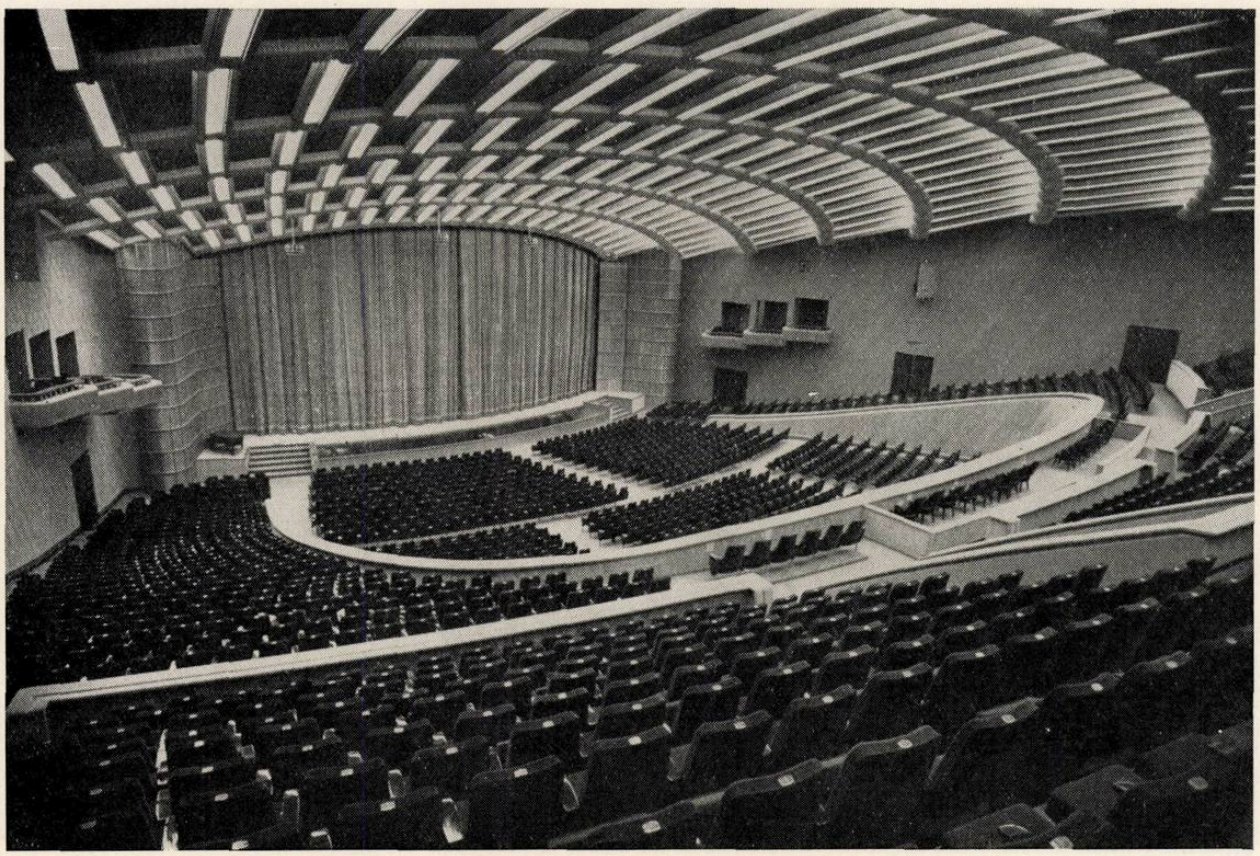
Cu ajutorul electroacusticii, ambianţa sonoră a sălii poate fi schimbată după dorinţă, subordonîndu-se conţinutului muzical şi formei lui de exprimare. Toate genurile de muzică instrumentală şi vocală şi toate categoriile de formaţii, de la solişti pînă la formaţiile coral-simfonice, pot avea de la sală contribuţia sonoră care le trebuie şi le avantajează.

Prin urmare, chiar în cadrul aceleiaşi audiţii ambianţa sonoră poate fi modificată în funcţie de genul compoziţiei. Se poate merge şi mai departe, introducînd schimbări de atmosferă sonoră şi efecte corespunzătoare desfăşurării acţiunii muzicale, chiar în cadrul aceleeaşi piese.

Aplicarea acestor posibilităţi nemaiîntîlnite pînă acum dă naştere, bineînţeles, unor noi probleme de creaţie artistică.

Dacă, de exemplu, ambianţa sonoră a sălii rămîne neschimbată în timpul desfăşurării unui concert simfonic, aşa cum a fost ea predeterminată la repetiţii cu concursul dirijorului, atunci între sala cu acustică reglabilă şi o sală obişnuită nu există nici o deosebire. Cu totul altfel stau lucrurile însă în cazul unei ambianţe sonore care variază în timpul executării concertului, în funcţie de diferitele lui mişcări. În acest caz apare necesitatea unei noi profesiuni artistice. Un fel de regizor de sunet, cunoscător al intenţiilor dirijorale, va trebui să-şi noteze pe partitură ca pe un scenariu momentele şi natura intervenţiilor pe care va trebui să le facă pentru a obţine efectele urmărite de comun acord cu dirijorul. Reuşita concertului va depinde deci de trei factori : compozitorul, dirijorul şi regizorul. Fiecăruia în parte şi tuturor laolaltă, electroacustica le pune la dispoziţie mijloace noi de creaţie şi expresie muzicală.

Toate aceste mijloace sînt însă echivalente cu un instrument nou, pentru folosirea căruia se cere nu numai vocaţie, interes şi imaginaţie, dar şi multă experienţă. Va trebui deci ca în paralel cu vechile întrebuinţări ale unei săli obişnuite, Sala Palatului R.P.R. să servească ca studio experimental destinat introducerii unor noutăţi, pentru care s-au creat institute de cercetări şi facultăţi în învăţămîntul universitar. Vor fi, desigur, numeroase şi vii discuţii asupra cantităţii şi



★

ASPECTE
INTERIOARE
DIN
NOUA SALĂ
A
PALATULUI
R. P. R.

★

calității contribuției electroacusticei în arta muzicală, care vor cere o serioasă pregătire profesională. Unele din ele au și început în urma diferitelor demonstrații și concerte publice care au avut loc pînă acum în această sală. Se pare că în opinia celor ce s-ar putea numi tradiționaliști, sala trebuie să păstreze naturaleţea perfectă a oricărui sunet emis într-însa. Orice sursă sonoră trebuie să fie percepută de auditor cu caracteristicile ei de timbru și intensitate, contribuția sălii urmînd să fie numai o audiție identică în fiecare punct și o oarecare strălucire și transparență. După alții însă, contribuția electroacustică a sălii trebuie să însemne tărie pentru vocile slabe și o anumită prezență și coloratură, obținută prin modificare de timbru. Sursa originală să fie, cu alte cuvinte, numai un motiv de aplicare a unor numeroase rețete de înfrumusețare a sunetelor.

Oricare ar fi orientarea finală, este interesant de știut că sala este înzestrată cu tot ce trebuie pentru a putea corespunde ambelor opinii și a efectua experiențele necesare unei serioase documentări utile acestor discuții.

În afară de însușirea spectaculoasă a modificării reverberației de la valoarea întîlnită într-o cameră de locuit, pînă la cea a unei catedrale, sala mai are încă și alte multe posibilități. Printre acestea se află și stereofonia, folosită atît în cazul ascultării directe, cînd sursa sonoră se află în sală, cît și în cazul redării înregistrărilor pe discuri sau pe bandă de magnetofon.

În timpul audiției directe, efectul stereofonic se obține prin patru canale de amplificare, care aduc în sală amplificat și dirijat prin patru difuzoare cu pîlnie multicelulară, frontul undei sonore captate de microfoanele situate în fața sursei. Pentru ascultarea înregistrărilor se folosesc numai două canale care creează senzația de direcție prin jocul de intensitate a două coloane de difuzoare așezate în stînga și în dreapta scenei, ascunse de privirile publicului cu ajutorul unor învelișuri sonor transparente.

În general, toate difuzoarele pentru muzică, care dau sunetul direct și reverberat (sînt peste o sută de acest fel, ascunse în plafonul și pe pereții sălii) ca și microfoanele, amplificatoarele și celelalte elemente ale instalației electroacustice, corespund celui mai înalt nivel de calitate cunoscut în prezent în tehnica mondială. Numai așa se explică faptul că mulți dintre auditorii înzestrați cu un auz fin și specializat, nu pot adesea să deosebească dacă ceea ce aud în sală s-a obținut cu sau fără contribuția electroacusticii. Această calitate se menține chiar și pentru micile difuzoare (aproape 3000 la număr) situate în spătarul fiecărui scaun, care asigură vorbirii inteligibilitatea maximă necesară spre a face să dispară inconvenientele apreciatei depărtări dintre orator și auditorii din fundul sălii.

Datorită însușirilor ei acustice, sala constituie un prețios mijloc creat de regimul de democrație populară pentru dezvoltarea în condiții optime a culturii muzicale în patria noastră. Realizarea ei a însemnat un serios examen pentru specialiștii romîni care au conceput, proiectat și executat această lucrare modernă într-un timp neobișnuit de scurt. Ea a dat ocazia întîlnirii dintre muzicieni, arhitecți și acusticieni, în noi relații de colaborare, diferite de cele existente pînă acum. Largul schimb de păreri avut cu această ocazie, dovedit atît de fructuos, va continua fără îndoială și în viitor și este sigur că va aduce roade din ce în ce mai folositoare pentru muzică.

Sala Palatului R.P.R. va fi deci un început, nu numai în ceea ce privește muzica cu contribuție electroacustică sau înregistrări stereofonice, dar și în ceea ce privește aspectul nou al colaborării tehnice, științifice și muzicale.

În Editura sovietică Muzghiz au apărut următoarele lucrări muzicale romînești:

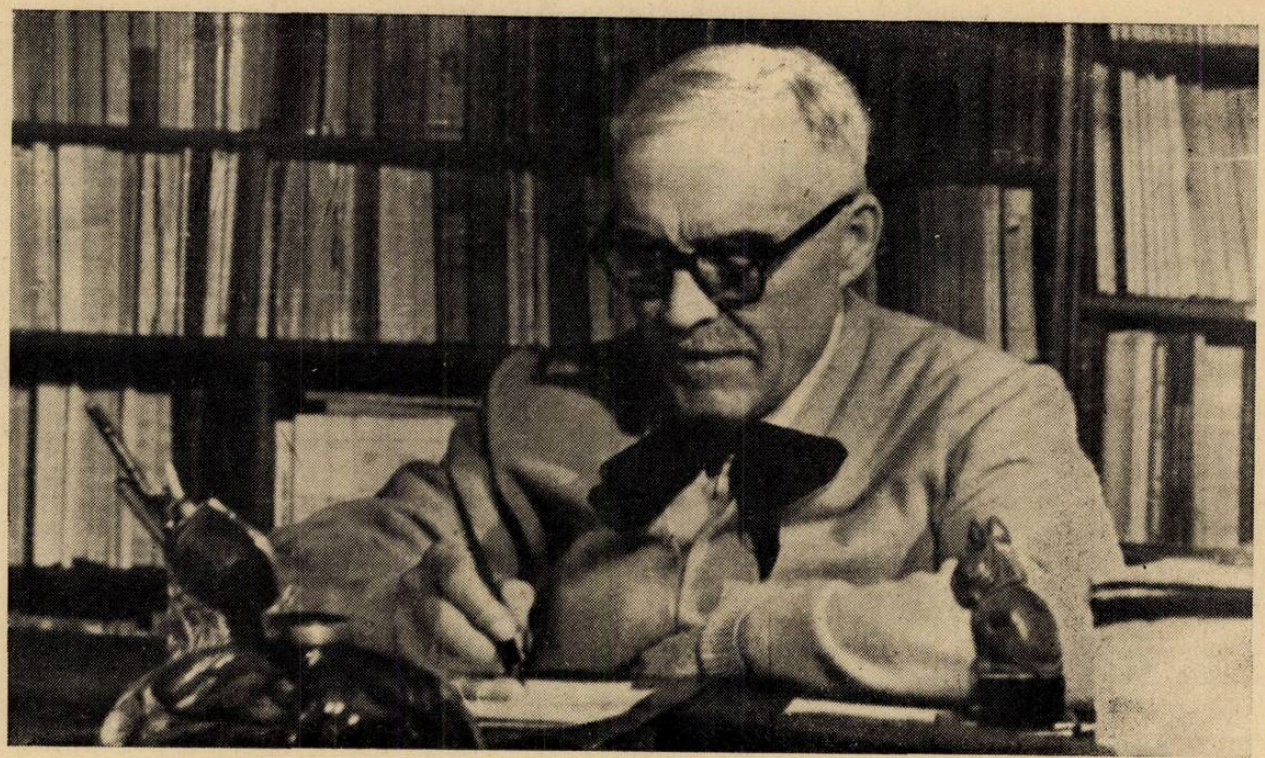
„Svobodna rodina" (Patria liberă"). Cîntece de compozitori romîni, pentru soliști și cor (mixt și bărbătesc pe patru voci) cu acompaniament de pian și fără acompaniament. (Traducere de M. Dolinov și alții, Partitură).

În cuprins: *L. Profeta* „Patrie liberă" versuri de E. Frunză; *G. Bazavan* „Numele Patriei", versuri de T. Balș; *P. Constantinescu* „Țarișoara mea", versuri de I. U. Soricu; *M. Socor* „Steagul partidului", versuri de M. Beniuc; *G. Danga* „Partidul meu", versuri de R. Boureanu; *T. Bratu* „Slavă ție partid iubit", versuri de M. Beniuc; *I. Churescu* „Sub al păcii stindard", versuri de M. Banuș; *M. Vescan* „Cîntecul păcii", versuri de N. Nasta; *V. Timiș* „Cîntecul Zoii", versuri de E. Dragoș; *Paladi Radu* „Cîntecul păcii", versuri de I. Serebrianu.

De asemenea a apărut lucrarea Fantezie pentru trompetă cu pian de Dumitru Bughici (redact. partidei de trompetă M. Vetrov).

În nr. 3/1960 al revistei Sovetskaia Musîka a apărut articolul „Romînia muzicală" semnat cu inițialele I.M. Autorul trece în revistă creațiile mucale ale compozitorilor noștri închinate celei de-a 15-a aniversări a eliberării, apreciind totodată însemnatele succese ale muzicii noastre noi.

La Phenian a avut loc prima interpretare în Coreea a Simfoniei a IX-a de Beethoven. A dirijat Karl Schubert (R.D.G.).



TUDOR ARGHEZI LA 80 DE ANI

Poezia argheziană şi cîntecul romînesc

de MYRIAM MARBE

Există momente în procesul de creaţie cînd elemente care pînă atunci se aflau în stare latentă ori s-au dezvoltat pe căi separate, se unesc pentru a da naştere unui lucru nou. Acest lucru nou va apare ca o sinteză originală, ca o cristalizare realizată artistic, inedit. Eventualele imperfecţiuni momentane şi de ordin secundar vor dispare în şlefuirea ulterioară, odată cu inevitabila evoluţie.

Acest drum este tot atît de propriu fazelor evolutive ale unui artist ca şi celor din creaţia unui popor. O asemenea etapă a fost, în arta noastră, crearea liedului romînesc. El punea problema găsirii unor mijloace noi, directe, exprimînd astfel prin cuvîntul cîntat, gînduri şi sentimente din cele mai profunde, într-o formă legată de tradiţia noastră populară.

Forma liedului clasic, strofic, este adesea opusă concepţiei cîntecului popular, care se dezvoltă liber, servind ideea şi cuvîntul, mergînd pînă la recitativ. În lipsa unei experienţe precedente, compozitorii sau se adresau poeţilor universali creînd lieduri romantice, apropiate de Schumann (ca de ex. Gheorghe Dima) — sau prelucrau cîte un cîntec popular (Kiriac) fără a-l ridica la treapta de lied. De multe ori aceste prelucrări erau influenţate de tendinţa epocii către romanţă ; compozitori ca Tiberiu Brediceanu se adresează în special aspectului agreabil, strict cantabil al folclorului.

Există şi unele încercări de a combina melodii de tip popular cu forma de lied (Ion Scărlătescu, Skeletti) dar şi aci rezultatul tinde mai mult către romanţă. Însuşi termenul de „combinare" denotă o poziţie limitată, căci o formă de expresivitate şi structură nouă nu poate fi decît rolul unei adînciri a substanţei muzicale populare în tot ce are ea mai caracteristic şi profund.

Mai tîrziu liedurile lui George Enescu pe text de Clément Marot, reevocînd parcă atmosfera renaşterii muzicale, înscriu pagini de mare valoare în arta noastră. Dar ele nu vor fi — în ciuda valorii lor ca şi liedul „Crisanteme" de Sabin Drăgoi sau liedurile lui A. Castaldi ori A. Alessandrescu — creatoarele liedului romînesc.

Nu putem vorbi despre lied fără a vorbi despre poezie. Ele se unesc într-un tot emoţional unitar, în care ambele îşi păstrează aceeaşi importanţă. În timpul procesului de creaţie, relaţiile poezie-muzică se întrepătrund, ele acţionînd reciproc una asupra celeilalte : avînd o anumită concepţie şi posedînd maniera de exprimare adecvată, compozitorul se lasă atras de acele poezii care intră în sfera sensibilităţii şi posibilităţilor sale. Dar sînt poezii care, prin personalitatea lor, îşi vor cere singure forma sonoră potrivită, influenţînd la rîndul lor evoluţia muzicală. Din acest punct de vedere literar, ursita

fericită a liedului romînesc a fost poezia lui Tudor Arghezi.

Pentru a vorbi despre profunda şi recunoscuta valoare a poeziei lui Arghezi, cuvintele mele sînt insuficiente, iar cadrul acestui articol prea mic. Mă voi referi aci doar la acele trăsături ale poeziei lui Arghezi care au influenţat sau chiar determinat drumul liedului romînesc.

Am putea spune că, pentru liedul romînesc, poezia lui Arghezi spre a-şi găsi echivalentul sonor a determinat procesul de selecţionare şi de sinteză a tendinţelor şi căutărilor premergătoare — de care vorbeam la început, — alegîndu-şi astfel haina cea mai potrivită. Şi cum poezia lui Arghezi uneşte într-însa aspecte multiple, şi haina sonoră creată va fi valabilă prin generalitatea ei ; căci, pornind de la ceea ce este important în poezia argheziană, adică de la concentrarea celor mai specifice valori naţionale şi exprimarea lor în forme cît mai variate, dar unitare prin fondul lor şi prin personalitatea poetului, limbajul muzical va merge pe o linie de *creaţie* şi nu de adaptare, căutînd nu să modeleze după poezie, ci, adresîndu-se esenţialului, să *creeze un echivalent muzical.* Acesta întruneşte aceleaşi calităţi ca şi poezia, adică exprimă sentimente şi gînduri specifice în graiul adecvat.

Avînd la origine o concepţie comună, sfera de realizare a liedului romînesc este foarte largă şi variată în funcţie de fiecare caz în parte, de temperamentul compozitorilor etc.

În ce constă acest element care, în ciuda nenumăratelor sale aplicări face ca rezultatele, atît de variate, să aibă totuşi aceeaşi rădăcină, să poată fi înglobate în aceeaşi categorie ? Este vorba de atitudinea faţă de poezie. Liedul de tip romantic se baza pe revenirea periodică a unei melodii, ilustrînd *sensul general* al poeziei. Acompaniamentul pianistic avea ca scop susţinerea melodiei, în atmosfera respectivă. În liedul de factură mai nouă, poezia e urmărită mai minuţios, imaginile mai reliefate, mai respectate semnificaţia şi rolul fiecărui cuvînt. Ritmica nu e determinată doar de accentele cuvintelor ci şi de importanţa lor. Fraza muzicală nu corespunde întotdeauna versului, forma îşi pierde adesea simetria, iar acompaniamentul instrumental este ridicat pe o treaptă superioară, el contribuind la crearea imaginilor.

La noi, această tendinţă s-a îmbinat cu aceea de valorificare a folclorului, de creare a unui stil naţional. Dezvoltînd caracterul multor cîntece populare — şi integrîndu-se, în felul acesta, totodată şi într-o tendinţă mai generală (Musorgski, Debussy, Ravel), — muzica vocală romînească foloseşte adesea recitativul sau tipul parlando ; în muzica de operă („O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu) el este întrebuinţat mai mult pentru a adapta muzica prozei lui Caragiale ; în lied, Mihail Jora îl impune ca factor de reliefare a poeziei, ca un mijloc de eficacizare a graiului muzical.

Deşi acest procedeu este unul din factorii cei mai importanţi şi adesea determinanţi ai facturii muzicale, diferenţa dintre liedul romantic şi liedul romînesc nu trebuie făcută în funcţie numai de el, şi nu trebuie redusă la elemente de formă, căci chiar şi în liedul romînesc întîlnim uneori piese scrise într-o formă simetrică sau folosind formule de acompaniament. Dar nu acesta este esenţialul ; el trebuie căutat, în fondul lucrurilor — şi anume în deosebita deferenţă a compozitorului faţă de multiplele şi bogatele aspecte ale poeziei şi redarea lor într-un limbaj specific.

Această cotitură s-a produs în muzica noastră prin cele patru lieduri op 16 scrise de Mihail Jora pe versurile lui Tudor Arghezi în 1936. *)

O analiză a lor ne va scoate la iveală factorii prin care poezia lui Arghezi a contribuit la formarea noului limbaj. Voi începe cu liedul pe care-l socotesc cel mai semnificativ : „Cîntec din fluier".

Poezia exprimă mizeria pe care o suferea în trecut ţăranul romîn, sub forma unei identificări a sa cu natura şi suferinţa dimprejur :

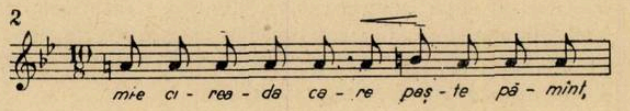
„Inima mi-e drumul cu ploile,
Mi-e drumul cu praful şi oile,
Drumul sterp dintre copaci,
Mi-e via strîmbă pe haraci,
Mi-e satul cu cîini, mi-e bătătura,
Cenuşa din brazdă şi arătură."

E evident că o poezie cu un conţinut atît de profund romînesc, exprimînd la persoana întîia suferinţele ţăranului romîn, cerea un limbaj sonor similar, cu vădit caracter naţional. Precum pentru poezia lui Arghezi poezia populară este doar un punct de plecare pe drumul căruia poetul utilizează şi adînceşte alte imagini, tot aşa şi Mihail Jora nu merge pe o linie de prelucrare sau de citat folcloric — ci, apelînd la anumite elemente constitutive ale cîntecului popular, le stilizează şi le recombină. Mihail Jora recurge aci la un motiv simplu, cu note repetate de o inflexiune melodică vădit populară, pe care îl repetă într-una în valori egale, lăsînd libertate cîntăreţului să zăbovească, prin interpretare, mai mult sau mai puţin asupra unor sunete, în spiritul „parlando-ului rubato" din cîntecul popular (indicaţia „Senza rigore" şi, din cînd în cînd, coroane).

Egalitatea valorilor e compensată prin îmbogăţirea ritmică a măsurilor care, respectînd metrica neregulată a versurilor, alternează măsuri de $\frac{10}{8}$ cu $\frac{8}{8}$, $\frac{10}{8}$ $\frac{9}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{4}{8}$ $\frac{12}{8}$ etc. Aceste măsuri nu sînt determinate de caracterul binar sau ternar al melodiei, ci doar de numărul picioarelor versurilor. Sunetele în măsură, sînt enumerate şi nu organizate. De aceea şi accentele nu vor mai corespunde regulilor ritmice cunoscute. Accentul de pe timpul întîi marchează revenirea cuvintelor „Mi-e" cu care începe fiecare vers. Monosilabice, ele cad doar pe o optime, astfel încît a doua optime a măsurii, corespunzînd începutului accentuat al cuvîntului, va fi şi ea accentuată (şi e însemnată ca atare de către compozitor)

*) Analizarea mai aprofundată a liedurilor op 16 este făcută aci îndeosebi pentru că ele au deschis calea liedului romînesc, fiind primele care au prezentat elementele pe care le vor folosi şi confirma creaţiile ulterioare.

spre deosebire de



Faptul că aci accentul cade pe cea de-a treia optime nu este datorat unor alte organizări metrice a măsurii ci doar accentului vorbit.

Există deci în poezie o asimetrie, o varietate în orînduirea accentelor, o derogare de la periodicizarea lor care, departe de a fi o frînă, este un factor stimulant pentru melodie.

Poezia se desfășoară transformînd trentat tonul trist, dar mai mult enumerativ, melancolic

„„Mi-e cîrdul de ciori din vînt.
Mi-e bivolul sculat din noroi
Cu capul greoi
Și care se uită în golul mare."

în accente dramatice.

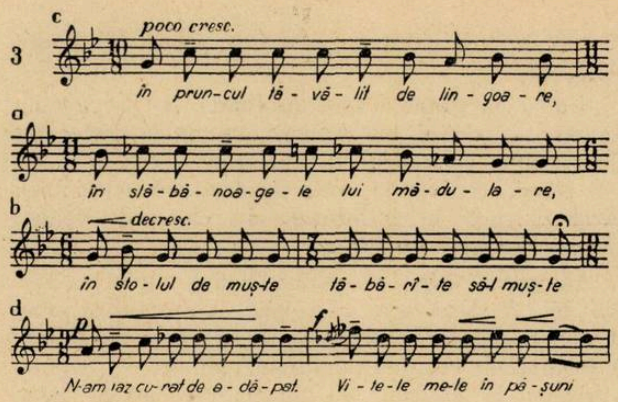
„„În toate inima bate și tresare.
În pruncul tăvălit de lingoare,
În slăbănoagele lui mădulare,
În stolul de muște
Tăbărîte să-l muște."

Creșterea intensității poeziei determină trecerea la un stil narativ în versuri scurte și brutale :

„„N-am iaz curat
De adăpat."

„Caut izvorul cu undele not
Si sorb din borș de noroi,
Mocirlă și smîrc."

Păstrînd același tip de melodie, Mihail Jora aduce transformări motivice, urmărind evoluția poeziei. Motivele evoluează cromatic pe intervale mici *(a)*. Numărul de note repetate se mărește *(b)* devenind uneori declamatoriu *(c)*, melodia se desfășoară dramatic pe o întindere mai mare *(d)*, sensul versului e marcat prin pauze despărțind cuvintele.



E vădit faptul că această secțiune muzicală (începînd de la „În toate inima bate și tresare" — corespunzînd și debutului unei secțiuni noi în poezie) deși mai dramatică decît începutul, nu formează o secțiune mediană, un B ; motivele sînt aceleași sau foarte asemănătoare urmînd același suflu continuu al cîntecului, în cadrul căruia ele evoluează, se dezvoltă, se autotransformă. De aceea nu putem vorbi nici despre o repriză începînd din măsurile 24, 25 („Mi-e inima și-n cocostîrc"). Reluarea motivului inițial este cerută de revenirea formulei poetice inițiale, dar ea se va altera repede, depresiv, urmărind prin cromatisme descendente concluzia apăsătoare a textului poetic.

Caracterul nestrofic al poeziei lui Arghezi, și totodată și faptul că ea se dezvoltă gradat, ajungînd la o concluzie a cărei intensitate depășește începutul, au dus în muzică, la realizarea unei forme continue, fără reveniri periodice, asemănătoare celei din cîntecul popular. Deși monopartită, ea impresionează prin varietate, căci procesele de dezvoltare lăuntrice sînt rezultatul unei melodii care trăiește și se transformă.

Am vorbit despre melodie și formă. Mai sînt doi factori care au rolul de a le servi, de a le scoate în evidență caracteristicile : contribuția pianului și interpretarea. Ambele se caracterizează în liedul lui Jora și în alte lieduri romînești printr-o discreție izvorîtă dintr-un proces de interiorizare. Acest stil în care fiecare sunet dă greutate cuvîntului își găsește realizarea într-o scriitură pianistică simplă și elegantă ; fără a acoperi melodia, ea o ajută din cînd în cînd, punctînd cîte o notă. Ea constă, în liedul amintit al lui Jora, din intervale goale (adesea cvarte și cvinte) din care o notă rămîne legată, ca isonul cîntecului popular. Pe alocuri, o contramelodie foarte simplă contribuie la sobrietatea scriiturii, conferindu-i un caracter linear.

Aceeași necesitate a valorificării fiecărei note și fiecărui cuvînt cere interpretului o paletă foarte bogată, astfel încît să poată compune linia expresivă mare dintr-un mozaic mergînd la nuanțele cele mai subtile. Și în liedul de față diversitatea nuanțelor urmărește evolutiile textului, încetinează sau precipită tensiunea melodiei. Caracterul însă deosebit al acestei poezii, unind intimitatea mărturisirii cu amărăciunea concluziilor unor dureri adînci, cere, în plus, un anumit *timbru specific*.

mai alb, foarte interiorizat, mergînd, ca în cîntecul popular, pînă la şoaptă.

Problema găsirii unui timbru potrivit se pune şi în liedul „Buna vestire" op. 16 nr. 2 (indicaţiile „alegretto piangendo" şi „estinto".)

Liedul e compus tot pe elemente de recitativ, însă, datorită unei ritmice mai regulate a versurilor, fraza muzicală e mai organizată şi are reveniri mai simetrice.

Departe de a fi stînjenit de această structură mai riguroasă a formei, compozitorul o foloseşte pentru a reda, prin aceste repetări, neliniştea şi zbuciumul fetei care, părăsită de iubitul ei, aşteaptă un copil ; momentele de cea mai mare tulburare, corespund în muzică cu repetarea unor unităţi din ce în ce mai mici şi mai dese mergînd pînă la obsesie (măs. 65—72).

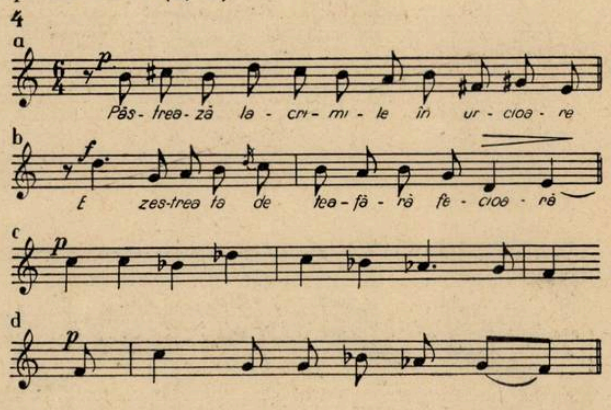
Aceste momente sînt ajutate şi de o variată instabilitate modală şi de cromatisme — ca şi de o densificare (rămînînd totuşi sobră) a scriiturii pianistice. În acest lied reprizele tematice, urmărind evoluţia textului, sînt doar puncte de plecare către noi transformări. De aceea, în ciuda revenirilor periodice, acest lied se apropie mai mult de forma precedentului decît de liedul clasic.

Deci, tendinţa de a scoate în evidenţă fiecare cuvînt — stimulată de valoarea deosebit de preţioasă a fiecărei vorbe din poezia arghezianã — a dus către adoptarea, în spiritul popular, a unui limbaj apropiindu-se de recitativ, de stilul parlando. Formulele melodice astfel construite permit o mai mare maleabilitate, pretindu-se la diverse organizări într-o formă mare :

— de la o transformare aproape continuă (ca în „Cîntec din fluier") la transformări pe etape (ca în „Buna vestire", sau „O zi" op. 26 nr. 1) ;

— sistem folosit printre alţii şi de Dan Constantinescu în liedurile „Inscripţie", dar mai ales în „Întoarcere în ţărînă" ;

— de la reprize tematice evidente ca în „Păstrează" op. 34 nr. 1 unde pe lîngă revenirea melodiei *(a)* trebuie semnalată deosebit de frumoasa revenire, ca un refren, a formulei *(b)* la reprize în care melodia e mult mai variată (ca în „Denie" op. 26 nr. 4 *(c, d)*.



Ele dau compozitorului posibilitatea să respecte fidel forma şi sensul poeziei. Mai mult, ele împacă tendinţa unor compozitori de a da o oarecare simetrie formei — ca şi suflul romantic prezent în unele lieduri necesitînd o anumită organizare formală, — cu poezia a cărei versificaţie sau dezvoltare a sensului poetic nu se pretează unor reveniri melodice identice ; ele permit reprize în *spiritul melodiei iniţiale*, realizabile prin nefolosirea tuturor motivelor, prin supunerea lor la schimbări sau înşirarea în altă ordine, astfel încît înrudirea tematică să existe, dar să poată apare într-o variantă nouă, mai adecvată ca ritm sau sens.

Stilul acesta, constituind melodia din motive cu oarecare independenţă şi înrudite mult cu recitativul, a făcut şcoală — şi el este unul din acei factori care denotă, într-o lucrare, apartenenţa ei de liedul romînesc. El leagă, prin prezenţa lui, piese pe care autorii lor, datorită personalităţilor şi sensibilităţilor lor diferite, le-au creat în chipuri deosebite.

El formează astfel punctul de contact între liedurile lui Jora sau ale unor compozitori din generaţia tînără ca A. Stroe — care merg pe linia resudării, recompunerii elementelor de structură a muzicii populare, conform viziunii lor, — sau a liedurilor cu caracter romînesc, de înrudire enesciană, ca de pildă „Întoarcerea în ţărînă" de Dan Constantinescu — cu alte lieduri cum sînt :

— liedurile de factură mai romantică — cum întîlnim chiar la M. Jora în „Întoarcere" op. 34 nr. 3 (în care partea mediană (B-ul formei de lied), în dialog parlando, cu întreruperi servind atît de eficace imaginea poetică

„Unde-i mătuşe, nu-l văzuşi ?
Staţi să mă uit. V-aduc răspuns acuş.
Întreabă gîndule de tine
...că gîndul nu mai e al lui."

le leagă unitar, pregătind chiar generozitatea liniei finalului ;

sau la Valentin Gheorghiu, care datorită şi alegerii unor poezii cu ritmică şi strofe regulate. „Tîrziu de toamnă", „Întoarcere în ţărînă", „În anii 907", „Inscripţii pe o uşă", se apropie cel mai mult de organizarea melodică clasică ;

— liedurile cu o uşoară nuanţă impresionistă ca acela al Feliciei Donceanu în care redă gingăşia şi transparenţa poeziei „Nici nu-i pasă"

sau cel al lui Valentin Gheorgihu intitulat „Trec cocorii", în care nuanța impresionistă este realizată prin gama hexatonală.

— lieduri cu o scriitură severă și sobră ca cel al lui Doru Popovici, care scoate în evidență semnificația filozofică a poeziei „Inscripție".

★

Am afirmat mai sus că o caracteristică a scriiturii lui M. Jora este faptul că el nu realizeaza caracterul național recurgînd la citat, ci la elemente ale cîntecului popular, pe care le recombină — manieră de lucru care oferă în cadrul unei culturi naționale, bogate și variate posibilități de manifestare.

La acest sistem de lucru recurge, alături de alții și Aurel Stroe, îndemnat de poezia lui Arghezi „Colind", în care autorul adoptă naturaleţea și cursivitatea poeziei populare, dar depășește sfera ei de exprimare.

Compozitorul folosește și el o melodică de tipul colindelor populare. Intrat în angrenajul poeziei, A. Stroe supune materialul unei prelucrări care poate merge de la o simplă repetare puțin variată, pînă la prezentarea unor motive în aparență diferite. Ele sînt rezultatul fie al unei alte repartizări a intervalelor, ca în exemplul următor, unde printr-o răsturnare a secundei în septimă, se naște o formulă melodică, pe finala mi bemol mult mai potrivită cuvintelor din poezia „Un strigoi" :

și care își are originea în pilonii melodiei din primele măsuri.

— fie, în special, rezultatul acționării asupra modului, prin schimbarea finalei, introducerea treptelor mobile, sau prin prezentarea de motive similare în haine modale deosebite

O altă poezie, „Moștenire", îl îndreaptă pe compozitor spre recitativul popular al doinelor.

Ritmul și inflexiunile vocale contribuie la realizarea acestui stil, precum și înfloriturile și melismele, prezente în scriitura vocală ca și în acompaniamentul instrumental.

În măsurile 45 și 46 le întîlnim sub forma .

făcînd sensibilă trecerea de la stilul popular la formule proprii compozitorului, pe care, sub forma și mai evoluată, le întîlnim și azi în creația sa.

E interesantă aci o comparație cu un aspect al creației lui A. Hrisanide, care, în aparență doar mai abstract, are aceeași obîrșie. Următorul exemplu este concludent.

Este vorba de o formulă de recitativ care în cazul de față, se apropie și mai mult de vorbire (ca și în liedul „Ghicitoare" de M. Jora) și care e urmat, ca și în liedul lui Stroe și în cîntecul popular — din care ambele derivă — de un comentariu instrumental, ce prelungește și dă ecou celor spuse înainte prin recitativ.

Nu răspund oare exemplele de mai sus cuvintelor lui Arghezi din poezia „Testament" :

„Bătrîni-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite."

Nu răspund ele oare ideii de evoluție, pe baza legăturii dintre generații, prezentă și în poezia „Moștenire" pe care Stroe a compus liedul pomenit mai sus ?

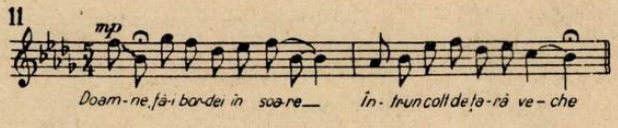
★

În cele de pînă acum am încercat să arăt în ce fel poezia lui Arghezi a determinat crearea unui stil muzical și m-am referit la caracterul graiului său, în spiritul celui popular, necesitînd un corespondent muzical similar ; la respectul datorat fiecărui cuvînt al poeziei arghezieme care a orientat creația muzicală către formele de recitativ din cîntecul popular ; la ritmica și forma neregulată și nesimetrică a multor poezii ale lui Arghezi, deschizînd posibilități noi în rezolvarea unității formei muzicale. Sînt elemente de ordin general pe care, cum am văzut, le putem găsi la compozitori diverși, integrate în realizări cu caractere diferite.

Există însă o altă latură a poeziei lui Arghezi care, mai puțin generală, e nu mai puțin importantă, pentru că a dat naștere unui gen special în cadrul liedului romînesc. E vorba de acele poezii în care Arghezi captează universul familiar și adesea microcosmosul în imagini care se întrec prin varietatea lor, aprofundate prin gingășie sau printr-un umor duios.

E tipul de poezie care, încă din 1932, l-a atras pe Paul Constantinescu („Cîntec de adormit Mițura" și „Seara"). El nu încearcă să le găsească rezolvarea muzicală într-o formă nouă ci, încadrîndu-le în forme clasice, caută să servească gingășia poeziei prin caracterul melodiei.

Rămînerea uneori a melodiei în suspensie pe coroane are sensul unui ecou al afecțiunii lui Arghezi pentru Mițura căreia poetul îi dorește „... un bordei în soare, într-un colț de țară veche".



Refrenul, cu valori ritmice mai mici, contribuie la atmosfera de grație degajată de acest lied.

Mai tîrziu, în 1936, M. Jora deschide perspective noi, prin două lieduri din același ciclu op. 16, concentrînd o mare varietate de mijloace de expresie spre a colora și evidenția fiecare imagine în parte. În „Vaca lui Dumnezeu", compozitorul folosește cam același tip melodic ca și în „Cîntec din fluier" din același ciclu : optimile continue ale melodiei corespund, fiecare unei silabe.

Însă metafora :

....boabă-n zbor
De cafea

produce o mică schimbare în curgerea muzicală prin momentul de stagnare ritmică și schimbare a armoniei, marcînd complementul întîrziat și neașteptat „de cafea" care, și în poezie de altfel, formează el singur un vers.

Liedul „Ghicitoare" (op. 16 nr. 1) oferă o și mai mare varietate a elementelor ce contribuie la servirea imaginilor poeziei. Poezia adresată Mițurei cînd era fetiță, degajă, ca și „Cîntecul de adormit Mițura", toată dragostea poetului pentru ea, — dragoste pentru a cărei exprimare Arghezi apelează la cele mai gingașe și proaspete culori ale paletei sale, unindu-le într-un stil sincer și direct.

Sensul adînc al nașterii unei ființe vii e pus cu simplicitate într-o „Ghicitoare" începînd pe un ton copilăresc :

„Ghici ghicitoarea mea
S-a pogorît un paianjen dintr-o stea,
Din Carul mic, din Carul mare
Pe-un fir de cînepă lucitoare."

Tonul trece, de la imagini pline de finețe ...(Cu călcîie Mirositoare a lămîie), la o duioșie degenerînd în familiarisme („Și nu era păienjeniță,/Avea, ca tine, o guriță (Minca-o-ar mama !).

Poezia ia aspecte aproape prozaice (Și, să-mi mai aduc aminte/Unde să fi văzut și un bob de linte... /Nu știu, am uitat,/Cu toate că l-am pupat). Poetul încearcă parcă să contracareze momentele de emoție poetică cu o tușă glumeață :

„Ghici...
Am împletit ibrișin cu arnici
Și i-am tivit sprincene și gene
Ca să-ngreuieze pleoapele alene.
Ghici (Minca-o-ar tata !)
Cine era fata ?

Suplețea poeziei l-a determinat pe compozitor să adopte, ca principiu de construcție, urmărirea textului și transformarea muzicii în funcție de el. Indiferente la regulile de formă mai severă, melodii de tipul folclorului copiilor alternează cu formule de recitativ, uneori chiar vorbite. Ritmica e bogată și variată, ca și schimbările de tempo, ca și nuanțele. Timbrul vocii ia diferite inflexiuni, în timp ce scriitura pianistică ia și ea aspecte sau dispare timp de 7 măsuri, realizînd, și prin aceasta, un efect special. A cita un exemplu e greu, căci liedul formează în întregime un exemplu, ca o imagine colorată, dar unitară, făcută din variate fațete de mozaic.

Un asemenea limbaj, de un mare rafinament expresiv, permite abordarea poeziilor în care exuberanța lui Arghezi mînuiește cu abilitate umorul, în diverse aspecte ale sale. El e prezent și în liedurile citate mai înainte — și își găsește noi reușite muzicale și în liedurile de mai tîrziu „Horă în grădină" op. 26 nr. 3 și „Doi frumoși" op. 34 nr. 2.

Fraze de factură simplă capătă o expresivitate deosebită grație *interpretării* lor. Interpretarea e concepută de autor în cele mai mici amănunte și am putea spune că adesea ea determină sensul muzical. De aceea, pe lîngă celelalte semne de interpretare, autorul simte necesitatea indicilor metronomici uneori chiar la jumătăți de măsură : Alteori, fraza muzicală devine capricioasă, contribuind prin însăși *structura* ei, la hazul versului :

În „Doi frumoși" asistăm la drama în miniatură a unui brotăcel și a unei lăcuste speriați, unul de celălalt. Zîmbetul ne este provocat în special de concluzia plină de ingenuitate.

Și această trăsătură a liedurilor lui M. Jora a avut o influență foarte mare. Alți compozitori atrași de poeziile similare ale lui Arghezi, au abordat genul, căutînd uneori și alte soluții.

În liedul „Seara" compozitoarea Hilda Jerea creează o melodie care sugerează cu naturalețe seriozitatea păianjenului în viața limitată de orizontul său.

În liedul „Iada", Alexandru Hrisanide merge pe linia melodică M. Jora. Stilul pianistic însă, voit contrastant prin simplicitatea cam naivă — tot voită — a melodiei, creează ambianța capricioasă în care evoluează o căpriță care *„s-a întrecut în fudulie". „Și-i stă bine, că e fată"* conchide autorul cu o mîndrie înduioșată.

Liedul capătă, la încheiere, o nuanță grotescă, datorită bitonalismului în care vine un motiv amuzant prin simplicitatea lui comună și stîngace urmat de un sfîrșit la pian, pompos, neașteptat dar și scurt, ca un hohot de rîs.

Această orientare către umor a fost folosită de compozitorul Diamandi Gheciu pentru realizarea a două cîntece „Zdreanța" și „Baba-n sat", în care ironia, în special în ultimul, are rol satiric.

Melodiile, cu pronunțat caracter folcloric, sînt susținute de o scriitură pianistică variată (îndeosebi (în „Zdreanța" și Onomatopee) — și cursivă dar oprindu-se totuși, în „Baba-n sat", pentru a scoate în evidență concluzia demascatoare a poeziei.

Prezența, într-unele poezii ale lui Arghezi, a acestei lumi mici, redată cu imaginație, delicatețe și umor, a permis crearea în literatura noastră muzicală a *liedului pentru copii.* Din această categorie fac parte „Ghicitoare", „Iscoada" și „Perechi", scrise cu multă muzicalitate de către Alexandru Hrisanide pe poeziile din volumul „Prisaca".

★

Pe baza poeziei lui Arghezi s-a născut liedul romînesc care și în evoluția lui ulterioară i-a rămas credincios. Acest lucru se datorește deosebitei valori a fondului poeziilor argheziene cît și stilului său care captează și redă fondul de idei în imagini, frapînd imaginația celor ce iau contactul cu ele. Acest apel la sensibilitatea cititorului — propriu oricărei poezii de valoare — permite cititorului să prelungească în lumea sa interioară, conform sensibilității, concepției și viziunii sale proprii, cele expuse de poet (care adesea rămîn doar un punct de plecare). Citind poezia lui Arghezi acest apel devine un stimulent, datorită *plasticității* poeziilor sale, îndemnînd ecoul interior al compozitorului să se realizeze muzical.

Poezia devine un fel de Cantus firmus, provocînd un proces în care personalitatea compozitorului, încercînd să servească pe poet, adaugă de la sine, creează în stilul său propriu.

O comparație a trei lieduri, scrise pe aceeași poezie de către compozitori cu personalități uneori chiar contrastante, este edificatoare grație reușitei lor. Este vorba de liedurile scrise de Dan Constantinescu, Doru Popovici și A. Hrisanide pe poezia „Inscripție". Nostalgia poeziei e realizată la Dan Constantinescu printr-o melodie simplă, prezentată într-o atmosferă armonică fluidă — (a) care stagnează însă, în final, în acorduri contenite (b)

— la A. Hrisanide printr-un caracter narativ şi liber ritmic al melodiei, prelungindu-se meditativ pe coroane.

— la Doru Popovici printr-o formulă foarte simplă dar expresivă a pianului, care revine, constantă şi tristă, între părţile vocale, a căror declamaţie este susţinută sobru de formule evazive ca :

sau acorduri repetate care se destramă ritmic.

★

Bogăţia poeziei lui Arghezi provine din acea trăsătură caracteristică poetului — şi comună cu poezia populară — de a intui abstractul în imagini sensibile. De aceea, aceste imagini cheamă într-ajutor îmbrăcămintea sonoră care poate să le adîncească prin muzică.

Muzica aureolează, face mai evidentă prelungirea vibraţiei din spatele fiecărei imagini, chiar atunci cînd ea se integrează într-o atmosferă patriarhală („Denie" de M. Jora) sau se rezumă la o povestire („Doi copii" de acelaşi autor). Muzica poate, de asemenea, să întărească semnificaţia poeziei, ca în „Doi copii", în care A. Stroe contribuie muzical la ideea poeziei printr-un canon sobru la secundă.

G. Călinescu spune despre Arghezi : „Chiar cînd coboară, cum face adesea, în universul mărunt ori familiar, Tudor Arghezi păstrează unghiul de vedere cosmic." ...„Chiar cînd face imagini graţioase, tehnica nu e suprapunerea ci deschiderea de neprevăzute perspective spre imensitate".

Pătrunzînd acest adevăr, în liedul „În perdea" Aurel Stroe creează o atmosferă în care delicateţa capătă o transparenţă conducînd către sfere de înţelegere mai largi şi mai înalte.

★

Există anumite calităţi pe care trebuie să le întrunească o poezie pentru a se preta la caracterul mai intim, de muzică de cameră, al liedului. Ele nu se reduc doar la dimensiuni — şi nici nu împietează asupra profunzimii fondului de idei, ci, trebuiesc căutate în *felul* în care ele sînt expuse, astfel încît să fie compatibile cu posibilităţile şi sfera de desfăşurare a liedului.

Graţie acestor calităţi, prezente în poezia sa, Arghezi ne permite să atacăm în lied probleme şi aspecte din cele mai variate, care se pot desfăşura de la intimitatea liedului lui Emil Lerescu, compus pe poezia „Creion" pînă la probleme de ordin social prezente încă din 1936, prin liedul „Cîntec din fluier" al lui M. Jora, apoi în liedul cu atmosferă dramatică al Hildei Jerea „Cina". Acesta din urmă prezintă într-o atmosferă sumbră, la care contribuie acompaniamentul pianistic şi realizarea armonică menită să sublinieze un sentiment apăsător, soarta grea a celor care au dorit dreptatea socială :

„sau culci pe bogaţi,
sau scoli pe săraci"

Problemele sociale se afirmă şi prin creaţia mai nouă a lui T. Arghezi, în liedul lui Valentin Gheorghiu „În anii 907". Aci atît tipul melodiei cît şi al susţinerii pianistice redau cu un dramatism crescînd iureşul răscoalei ţărăneşti, culminînd pe repetarea aproape strigată : „Ţara-e-n răscoală".

Bogatele posibilităţi de realizare muzicală la care se pretează poezia lui Arghezi i-au sugerat lui Alfred Mendelsohn posibilitatea de a prezenta cîteva dintre ele de tipul pastelului „Creion", „Noaptea", „Adormita" şi „Creion" într-o scriitură polifonică fină, — recurgînd la un cor de cameră cu acompaniament cu cvartet de coarde şi pian. Elementele de scriitură folosite pînă acum la crearea melodiilor pentru o singură voce, se îmbină aci cu procedeele contrapunctice.

Reușita lor este un îndemn pentru lărgirea unor asemenea posibilități.

★

Prin poezia sa Arghezi e creator de limbă ; în muzică, poezia lui a determinat apariția unui grai specific, contribuind la crearea liedului românesc pe care, datorită particularităților sale, îl numim de obicei *cîntec.*

Poetul spune cu modestie :

„Slovele cele mai bune
Le-am scris negre, cu cărbune,
Pe de-asupra cu vopsele.
Le-am pus ceară cu mărgele,
Și dintr-unele tipare
Mi-a-ncolțit și cîte o floare.

Reușita sa artistică a depășit sfera poeziei extinzînd și asupra muzicii forța sa creatoare. Și cred că liedurile scrise pe versurile sale sînt o bucurie pentru cel care a zămislit urarea : „Cîntec, stihuri, și povești" !

Noi lieduri de compozitori romîni

De curînd amatorii genului de muzică de cameră au putut asculta în sala Dalles, lieduri ale compozitorilor romîni, inspirate din lucrările poeților noștri contemporani. Astfel, au fost prezentate mai multe cicluri : „Din ulița noastră" (șapte lieduri pe versuri de Cicerone Theodorescu) de Paul Constantinescu, 4 lieduri pe versuri de Tudor Arghezi de Constantin Derussy și trei poeme pe versuri de A. M. Sperber de Wilhelm Berger.

Foarte deosebite ca genuri și problematică, unele din aceste compoziții au arătat o orientare actuală și interesantă a creatorilor noștri, o adîncire a conținutului și o putere de expresie sporită. Este îmbucurător faptul că în ultimul timp apar un număr considerabil de lieduri, legate de marile probleme ale epocii pe care o trăim ; în acest fel, credem că putem vorbi de un nou gen al liedului nostru, care preia, în mod creator, moștenirea anterioară, aducînd însă amprenta contemporaneității în subiect ca și în mijloacele de expresie.

Ciclul „Din ulița noastră" de Paul Constantinescu, ne-a apărut ca o muzică de o puternică expresie, interesantă totodată prin tematica majoră, oferită de versurile de calitate ale poetului Cicerone Theodorescu. În cele șapte cîntece întîlnim rînd pe rînd imagini vii, legate de lupta poporului muncitor pentru o viață mai bună, pentru libertate și dreptate socială. Primul cîntec „Închinare", evocă Grivița într-o atmosferă poetică cu nuanțe meditative : „Aici pe Grivița-ntruna/Îmi cîntă case, oameni, pași... Mă întoarce viscol pătimaș — o dragoste pe totdeauna"...

La baza cîntecului stă o temă modală, caracteristică, care va reveni ca un motiv conducător în ciclu. Climatul este redat prin folosirea unui mod derivat din cel mixolidic (Do re mi fa diez sol la bemol si bemol do) avînd în primul tetracord un caracter major, iar în cel de al doilea un caracter minor. Cantabilitatea temelor, delicata polifonie și armonia adecvată modului, conturează un fermecător lied.

„După mort", următorul cîntec, aduce o expresie dureroasă ; muzica redă în mod sugestiv versul lugubru al poetului :

„Mort din mahala săracă...
Pentru ce-ai plecat, bărbate
Spune, pentru ce nu spui...
Întrebatu-m-ai pe mine
Întrebat-ai pe copii ?
Ție ți-e ușor, ți-e bine
Tu n-ai grijă, nu mai știi..."

Linia melodică, foarte apropiată de bocetul ardelenesc, este acompaniată de acorduri cu sonorități aspre, într-un ritm de marș funebru, corespunzînd întru totul cu tragica imagine a convoiului în drum spre cimitir, mărturie grăitoare a mizeriei de altădată. În partea medie a cîntecului, autorul folosește un bi-modalism, pentru a obține un caracter mai dramatic, prin introducerea unui mod frigic cu cromatisme foarte acide, legîndu-l cu multă abilitate de modul cromatic minor, inițial. Acest poem ce constituie una din paginile cele mai puternice ale lui Paul Constantinescu, este o redare a mahalalei din trecut, printr-un sentiment profund omenesc, participînd activ la durerea oamenilor oropsiți și umiliți, cu zguduitoare accente de revoltă.

O puternică emoție o produce muzica liedului „Grevă", în care autorul continuă, în mod creator, principiul recitativului dramatic al lui Musorgski, în timp ce pianul contribuie prin acorduri alterate la zugrăvirea impresionantului tablou :

„Grevă, focuri, noapte mare,
Vin jandarmi și vin călăi
Griviția-n împresurare
Casa noastră e-n văpăi."

Acest lied constituie momentul cel mai dinamic al suitei vocale, contrastînd mult cu celelalte, atît prin scriitura pianistică densă, cît și prin linia vocală voit înăsprită.

„Grotescul", specific multor pagini ale lui Paul Constantinescu, își găsește o fericită întrebuințare în cîntecul „Colonelul" prin aspectul caricatural al muzicii, amintind într-un sens de opera „O noapte furtunoasă". Și în acest caz, izvorul modal străbate tematica, „mixolidicul" este folosit cu multă abilitate, iar politonalitatea armoniilor ne apare foarte bine venită.

Umorul și ironia compozitorului sînt prezente, de asemenea, în liedul „pitpalacul"; pianul se desfășoară într-o sonoritate de toccată, linia melodică sinuoasă și ritmica antrenantă redau poezia pătrunsă de spiritul sănătos al omului simplu.

O passacalie austeră este forma muzicală prin care autorul tălmăcește liedul următor „Cu dubele de pîine".

Din discursul muzical se detașează un patetism grav, profund, obținut printr-o polifonie cromatică și o armonie masivă, atingînd momente de mare tensiune, ce se încheie ca un „lamento".

„Cu dubele de pîine,
Apoi cărară morții.."

Ultimul cîntec, „Hrisov de mai", readuce atmosfera primului, prin reexpoziția cantabilei teme principale, într-o stare elegiaco-visătoare.

În încheiere, limbajul muzical se însenînează, tălmăcindu-se poetic duioasele versuri :

„Acolo sus la o fereastră
E-un colț de cer,
O bluză albastră
Sau poate în dreptunghiul ramei
E urma de argint a mamei."

Ciclul de lieduri „Din ulița noastră" este un strălucit exemplu de tratare a muzicii romînești cu toate problemele ei modale, ritmice, armonice, polifonice, de pe pozițiile unui artist al epocii noastre.

Constantin Derussy este un compozitor care s-a dedicat muzicii de cameră, dînd la iveală piese pentru pian, sonate, muzică pentru instrumente și pian precum și lieduri pentru voce și pian. Cele patru cîntece pe versuri de Arghezi ne apar ca un rezultat al evoluției compozitorului. În primul cîntec „Erau trei" autorul ne înfățișează o muzică meditativă ce se desfășoară „lento pensieroso" cu o expresivă linie melodică, cantabilă în ciuda cromatismului care o străbate. Pianul intervine în mod sugestiv, accentuînd atmosfera dramatică în momente ca : „Trăznetul din ceruri se sparse peste ei" sau „— ca pleava și țărina s-au dus și risipit". Este bine venită în acest caz scriitura oarecum orchestrală a instrumentului, cu sonorități apropiate de o percuție gravă, armonia este bogată folosind combinații reușite, dînd o mare plasticitate limbajului muzical. Al doilea lied „Inscripție pe cotețul lui Hoțu" aduce un caracter contrastant, atmosfera este veselă, cu evidente intonații ale cîntecului popular de un fin umor. Armonia, oarecum statică, nu vine întotdeauna în ajutorul melosului.

Cu totul altele sînt trăsăturile „Descîntecului", ce se caracterizează printr-un conținut liric, mult mai apropiat de caracterul muzicii de cameră. Am apreciat că atît melosul cît și armonia sînt inspirate, constituind un tot unitar. Ultimul cîntec „La cosit" este cel mai accesibil, redat printr-o culoare vie, conținînd o tematică populară cu amprente modale.

Dacă melodica lui Constantin Derussy este spontană, plină de idei, meșteșugul componistic lasă, credem de dorit. Autorul nu are o concepție armonică bine cristalizată, căzînd pradă sonorităților pianului, în timp ce polifonia lipsește cu desăvîrșire. „Tremolo-ul" folosit nu este totdeauna justificat, înfățișîndu-se ca un element formal și adesea nepianistic. În concluzie ținem să subliniem dorința ca Constantin Derussy să-și lărgească tema tematicii liedurilor sale prin alegerea acelor versuri din lirica arghezianâ — și în general din lirica poeților noștri — care poartă amprenta vieții noastre de astăzi. Aceasta ar duce, socotim, la împrospătarea expresiei muzicale a cîntecelor sale.

Cele trei poeme pe versuri de Alfred Margul Sperber de Wilhelm Berger sînt concepute pentru soprană, mezzo-soprană, flaut, vioară, violă, celo și pian. Poeziile alese, traduse nu îndeajuns de reușit de Lazăr Iliescu, sînt pătrunse de spiritul pastelului de altădată, desprins de contingențele cu viața sufletească a omului de azi. Poemele tînărului compozitor pot fi considerate drept trei bucolice, după cum arată și titlul lor : „Teiul, Întîia zăpada, Poiana și codrul", cu un caracter intim. Wilhelm Berger are meritul de a căuta în aceste piese un drum personal în ceea ce privește exprimarea muzicală, folosind o formație instrumentală interesantă prin distribuția ei. Instrumentația este într-adevăr reușită, cu economie de mijloace, scoțînd în evidență timbre caracteristice, acompaniate discret de o armonie colorată, cu frumoase linii polifonice. Ceea ce îi reproșăm autorului este faptul că nu a reușit să ne prezinte imagini muzicale vii, convingătoare. Am avut impresia că autorul nu a găsit pentru formația respectivă cea mai adecvată linie melodică vocală, așa cum am putut aprecia în unele inspirate pagini din oratoriul „Ștefan Furtună". Însăși alegerea textelor a înlesnit înclinarea către o atmosferă de intimitate, specifică unui romantism mult prea depărtat de arta vremurilor noastre. Sîntem convinși că în viitor Wilhelm Berger își va îndrepta preocupările creatoare și spre alte aspecte ale vieții, devenind în felul acesta mult mai convingător.

Pianistul Nicolae Rădulescu, flautistul Pitaru Bulimar, violonistul George Nicolescu, violistul Petrus Moderus și violoncelista Elena Botez au interpretat muzical, cu exigență și seriozitate. Cîntărețele Martha Kessler și Emilia Petrescu au dovedit și de data aceasta, că alcătuiesc un admirabil duet vocal, prin omogenitatea timbrelor cît și prin acurateța interpretării. Baritonul Nicolae Gafton a arătat reale calități vocale, deși a lăsat de dorit în ce privește dicțiunea. S-a reliefat prezentarea cu multă expresie și acuratețe a cîntecelor „După mort" și „Dubele de pîine" de Paul Constantinescu.

Asemenea concerte de lieduri, interesante prin problemele de creație pe care le prezintă, sînt bine venite și dorim ca această inițiativă să fie continuată cu succes și în viitoarele manifestări.

C. N.

CENTENAR

Hariclea Darclée

Transformările ce-au urmat eliberării și avîntul luat în ultimii ani de cultura noastră muzicală, au făcut posibile reactualizarea, prin comemorări și publicări de studii sau monografii, a unor artiști romîni de seamă, care în climatul de nepăsare al regimurilor burgheze fuseseră uitați cu desăvîrșire.

Născută la 10 iunie 1860, însușindu-și o cultură temeinică și profundă, frumoasă, sensibilă, plină de farmecul unei mari inimi fremătătoare, Darclée a cucerit cu vocea și talentul ei titlul de *„cea mai mare reprezentantă din toate timpurile a artei lirice italiene"*, cum o socotea presa milaneză în ultimul deceniu al secolului trecut.

Cei care au auzit-o, între 1890 și 1914 în Europa sau în America, interpretînd cele mai variate roluri ale repertoriului liric universal, susțin că însuși sufletul muzicii trecuse în cîntăreața romîncă, din care Italia și-a făurit o glorie pentru mai multe decenii. Era din aceeași plămadă cu Adelina Patti, despre care s-a spus că nu-i femeie, ci privighetoare. Cînd însă, în 1889, la Opera Mare din Paris, i-a urmat acestei „privighetori" în rolul Margaretei din Faust de Gounod, publicul și critica și-au dat seama uluite, că artista originară din Brăila o depășește sub raportul grației stilistice, al nobleței vocale și al maturității interpretative. Compozitorul însuși a fost entuziasmat de *„splendida Margaretă"*, și fotografia pe care i-a oferit-o mai poate fi văzută în colecția compozitorului Ion Hartulary-Darclée, fiul cîntăreței, mărturie a primelor succese obținute de geniala cîntăreața.

Fotografiile acestea vorbesc, de altfel, singure despre triumfurile Haricleii Darclée. Una a fost oferită de Alfredo Catalani, la data de 24 iunie 1892, *„incomparabilei Wally"* de recunoștința creatorului. Cu *„vie recunoștință"* îi trimite portretul și Mascagni, în ianuarie 1894, pentru interpretarea rolului Santuzzei din *Cavalleria rusticană"*. Din același an datează prima dedicație a lui Giacomo Puccini : *„Celei mai frumoase și mai desăvîrșite Manon..."* Un an mai tîrziu, Jules Massenet o gratifică, la Barcelona, cu titlul de *„sublimă"* pentru interpretarea avută în *Manon*. Tot atunci, la Milano, Leoncavallo își exprima *„via admirație"* și, la 2 iulie, Giuseppe Verdi îi trimite *„prea frumoasei și desăvîrșitei Violette"* fotografia.

La 27 ianuarie 1900, celebră de un deceniu, Hariclea Darclée creează la Roma rolul Floriei Tosca și compozitorul o copleșește cu flori, poze, telegrame și scrisori, care mărturisesc mai mult decît ocazionala recunoștință a creatorului mulțumit de interpreta sa. În sfîrșit, un portret al lui Camille Saint-Saëns, purtînd data de 14 mai 1914, exprimă *„admirația și recunoștința nețărmurită"* ale compozitorului francez pentru felul cum compatrioata noastră cîntase la Lisabona în *Proserpina* lui.

Critica vremii a încercat să explice, pe lungi coloane entuziaste secretul triumfurilor lirice ale cîntăreței romînce. S-a vorbit amănunțit despre respirația ei exemplară, despre timbrul fără egal, despre un ambitus uimitor în unitatea și supleța lui (un congres de medici și fiziologi de la Roma i-a fotografiat interiorul organului vocal pentru a studia acest „miracol al naturii" !), despre articularea și pronunțarea invidiate de cele mai mari notorietăți ale teatrului muzical și despre emisia

În opera „Ivan Susanin" de Glinka, Moscova 1896

vocală, care întrunea măiestria tuturor școlilor de canto ale vremii. S-a afirmat că Hariclea Darclée tinde neîncetat, în interpretările sale, spre o sinteză superioară între fizic, psihic și intelect, că compartamentul liric, artistic și dramatic al cîntăreței este fără asemănare.

Toate acestea sînt adevărate, dar mai este ceva pe deasupra. Organul vocal al cîntăreței era una din minunile atît de rar repetate ale firii. Însă nu această „minune" i-a cîștigat admirația contemporanilor și gloria încă nici azi stinsă în analele teatrului liric occidental, ci felul cum s-a folosit de ea. Întîlnim aici elementul, atît de des nesocotit de artiștii vocali, al compartamentului față de arta lirică. Se crede, îndeobște, că ajunge o bună pregătire tehnică, pentru a face față diverselor probleme ale interpretării. Or această credință duce la o limitare a posibilităților artistice, la îngrădirea orizontului în care se mișcă un cîntăreț. Numai cultura generală, cu primul și cel mai valoros fruct al ei: adîncirea conținutului operei de artă, îmbogățirea și sporirea sensibilității, îl fac pe artist adevăratul tălmăcitor al partiturii muzicale.

Hariclea Darclée știa că gîndirea are un rol însemnat în arta cîntului. De aceea, pe lîngă însușirea serioasă a tehnicii vocale, începută sistematic la Paris, ea și-a cîștigat o profundă cultură, vie și variată; care a ajutat-o apoi să seziseze și să lărgească sfera de înțelegere dramatică a rolurilor sale, în toate prefacerile lor sufletești. Iată de ce, din horbota înflorită a acutelor, se limpezea totdeauna în interpretările ei chipul omului și misterul lui. Darclée își *trăia* rolurile, fapt care îl face pe un critic al vremii să afirme — după premiera operei *Tosca* — că și fără voce, artista s-ar fi impus contemporanilor ca unul din cele mai puternice talente dramatice. Fără cultivarea jocului, a participării la dramă, interpretul liric se exclude categoric de la posibilitățile de a reacționa la toate detaliile dezvoltărilor muzicale, la inflexiunile textului poetic, de a sublinia aceste inflexiuni prin melodie, dînd viață imaginilor muzicale și dramatice cuprinse în partitură.

Atît vocea Haricleii Darclée, cît și cultura adîncă și organic asimilată explică ușurința cu care ea trece de la roluri de coloratură la altele de soprană dramatică, de la țesătura capricioasă ca ambitus a lui *Wally* de Catalani la canavaua brodată pe acute a *Juliettei* de Gounod, de la problemele de emisiune și susținere din operele wagneriene la partida de contraaltă a rolului Waniei din *Ivan Susanin* a lui Glinka. „*Niciodată încă n-am auzit* — afirmă în 1896 *La Prensa* din Buenos Aires — *o voce mai frumoasă, mai egală în toate registrele,*

Fotografie oferită de Puccini cu dedicație

trecînd cu neasemuită ușurință de la vaporoasa agilitate a sopranei lejere la notele vibrante de soprană dramatică."

În 1892, cînd la Scala din Milano se pregătește celebrarea centenarului nașterii lui Gioachino Rossini, prin execuția lui *Stabat Mater*, sub bagheta lui Verdi, partea sopranei i se încredințează Haricleii Darclée, găsită cea mai demnă în toată peninsula pentru marele eveniment artistic. Dar această artistă adulată și sărbătorită, pentru care impresarii vremii dau adevărate bătălii de agilitate și rafinament spre a obține cîte o apariție sau turneu în alte țări și continente, n-a uitat niciodată că e romîncă. Ea s-a întors mereu la București, unde a cîntat și a instruit — prin exemplul perfecțiunii ei — noile generații de artiști vocali. Era necruțătoare cu tot ce i se părea aproximativ, diletant, insuficient pregătit în teatrul muzical. Atrăgea mereu atenția colegilor mai tineri asupra necesității de a crea pe scena lirică nu numai roluri, dar și ambianța adecvată, prin conlucrarea cu partenerii și închegarea ansamblului. Ea, care cîntase cu Enrico Caruso și De Marchi, cu Tita Ruffo, De Luca și Giraldoni sau basul Pini-Corsi — celebrități mondiale lirice — știa că opera, ca spectacol de artă, se naște nu atît din măiestria vocală și scenică a artiștilor izolați, cît din *colaborarea* dintre ei.

După Hariclea Darclée, stinsă în 1939 la București, fără ca regimurile burghezo-moșierești să-i fi făcut o pensie cît de modestă sau s-o fi folosit în educația vocală de la Conservator, n-au rămas imprimări mecanice, astfel că numai mărturiile contemporane ne dau măsura incompletă a deosebitei sale personalități. Deși s-a stăruit în repetate rînduri să cînte pentru gramofon, tentată cu oferte ispititoare, ea a refuzat să-și lase vocea deformată de o invenție tehnică pe care o socotea încă incompletă spre a oglindi întreaga-i măiestrie. Dar și fără amintiri materiale, Darclée lasă artiștilor lirici romîni o rodnică lecție, aceea a muncii ei gigantice (avea în repertoriu peste o sută de opere), a unei culturi pe care o socotea premiză succesului oricărui cîntăreț și a exemplarei sale modestii, care întregeau talentul și arta ei vocală.

G. SBIRCEA

Despre Concursul „Chopin" și viitorul Concurs „George Enescu"

— De vorbă cu prof. Fl. Musicescu și G. Halmoș —

Anul 1960, decretat de Consiliul Mondial al Partizanilor păcii „An jubiliar Chopin", a reunit la Varșovia, în capitala noii Polonii democrat-populare, sub semnul festiv al celei de a 150-a aniversări a nașterii marelui compozitor, personalități proeminente ale interpretării și pedagogiei pianului din întreaga lume și tineri pianiști și pianiste care și-au disputat premiile concursului tradițional „Chopin".

Din juriul „Concursului internațional „Chopin" alcătuit din 37 de personalități, alături de pianiști, pedagogi, compozitori și muzicologi de prestigiul internațional al unor maeștri ca H. G. Neuhaus, Arthur Rubinstein, Nadia Boulanger, Dmitri Kabalevski, Iacov Zak, Jan Ekier, Jan Hoffman, Mieczystav Hòrszowski, a făcut parte și profesoara Florica Musicescu, artistă emerită a R.P.R., șefa catedrei de pian de la Conservatorul „C. Porumbescu".

Concursul și festivitățile muzicale prilejuite de „anul jubiliar Chopin" au fost urmărite în calitate de observator și de pianistul-pedagog Gheorghe Halmoș, artist emerit al R.P.R.

Am socotit instructiv să stăm de vorbă cu acești doi exponenți ai artei interpretative românești, asupra principalelor probleme ce se desprind din desfășurarea și rezultatul unei competiții muzicale internaționale de felul concursului „Chopin" și al viitorului concurs „George Enescu".

Convorbirea cu profesoara Florica Musicescu a decurs astfel: — Ați participat în ultimii ani la patru concursuri internaționale de pian: la concursul „Liszt", „Schumann", „Enescu" și „Chopin". Ca membră în juriul lor vă rugăm să ne comunicați impresiile dv.

— *La recentul concurs „Chopin" din totalul de 86 de concurenți înscriși s-au prezentat 80. Este un număr destul de mare. Am luat parte la toate ședințele și etapele concursului și pot face următoarea constatare: pentru a tălmăci creația lui Chopin nu este suficient să fii un bun pianist. Se cere mult mai mult, o pătrundere specială în lumea de idei, imagini și sentimente a marelui romantic polonez.*

In calitate de membră în juriul celor patru concursuri amintite mi-am putut da seama cît de dificil și delicat este mecanismul aprecierii, al judecății asupra unei interpretări. Nu cîntărești numai muzica, adică execuția. Trebuie să stabilești în ultimă instanță dozajul elementelor complexe care determină calitatea unui interpret și a unei interpretări.

Dacă stabilirea dozajului despre care vorbeam pune pe fiecare membru al juriului în situația de a căuta un echilibru între exigențele sale și realizarea concurentului, este ușor de închipuit cît de complexă și contradictorie poate fi judecata unui juriu întreg, în care fiecare posedă exigențe și concepții estetice personale.

— Ce ne puteți spune despre nivelul concurenților audiați la Varșovia?

— *In general, un nivel ridicat.*

— Ați putea să ne dați exemple concrete?

— *Da. Fără să mă refer la vreun anumit concurent, voi cita exemplul tinerilor interpreți sovietici promovați în primele locuri la cele mai de seamă competiții internaționale, la Paris (concursul „Marguerite Long"), la Bruxelles și la Varșovia. Tinerii interpreți sovietici cuceresc primele locuri datorită atît excelentei lor pregătiri tehnico-muzicale, cît și siguranței dobîndite prin contactul frecvent cu podium-ul de concert. Pianiștii polonezi care au participat la concursul „Chopin" cunoșteau cu un an înainte de desfășurarea acestuia întreg programul. După ce au fost audiați în concerte închise în cadrul școlilor și conservatoarelor, au fost deseori programați în concerte publice, ceea ce contribuie simțitor la buna prezentare a concurenților.*

— După experiența acumulată de dv. ca membră în juriul celor patru concursuri internaționale din ultimii ani, ați putea să definiți tipul concurentului apt a cuceri primele locuri?

— *Nu cred că se poate vorbi despre un „concurent-tip". Cîștigă însă în concursuri numai acei tineri care posedă largi cunoștințe muzicale, un bogat repertoriu în cadrul căruia sînt incluse și piesele înscrise în programul uneia sau alteia dintre competițiile la care participă. Studierea și asimilarea unui program special în vederea participării la un anumit concurs, nu oferă întotdeauna garanția succesului. Dimpotrivă, înglobarea în repertoriul curent a unui repertoriu cît mai cuprinzător din punct de vedere stilistic, oferă premizele unor succese sigure. Bineînțeles, atunci cînd interpretul posedă o natură puternică și vie, cînd munca lui se desfășoară disciplinat și cînd cultura și sensibilitatea îl ajută să găsească expresia care trăiește și convinge sau, cum spunea Arthur Rubinstein, „cînd îmbină, în cîntatul la pian, viața operei cu puterea de convingere". In privința celor spuse pot da un exemplu concludent: laureatul concursului „Chopin" din acest an, italianul Maurizio Pollini, deși în vîrstă de numai 18 ani, avea în repertoriul său, pe lîngă piesele impuse de program, și toate studiile, acest laborator în care Chopin și-a elaborat în chip atît de artistic elementele limbajului său muzical. Pe temeiul unui repertoriu cuprinzător, Pollini a cîștigat în anii precedenți premiul II la Geneva și premiul I la concursul din „Puozzoli". El a concertat de asemenea în Italia și Elveția.*

— Ce ne-ați putea spune despre stilul interpretării creației lui Chopin în 1960 la Varșovia?

— *Nu trebuie să se uite că Chopin, după propria lui mărturisire, și-a format limbajul printr-o temeinică aprofundare a creației lui Bach și Mozart, compozitori pe care i-a studiat din copilărie și pînă la moarte cu o deosebită predilecție. Adîncind opera pianistică a marelui polifonist german, Chopin și-a făurit propria sa polifonie, atît de mlădioasă și de expresivă, iar de la Mozart el a preluat acea continuitate a discursului muzical în care se contopesc cu o naturalețe desăvîrșită, idei, imagini și sentimente poetice și pline de contraste. Cunoscînd dubla rădăcină a artei lui Chopin în creația celor doi clasici ai muzicii de pian, rezultă că interpretarea ope-*

rei sale trebuie să pornească de la aceeași bază clasică și să se afirme în limitele respectului cuvenit marilor creații ale clasicismului muzical.

— Cum vedeți viitoarea desfășurare a celui de-al doilea concurs internațional „George Enescu" care va avea loc în 1961 la București?

— *Mecanismul organizatoric perfect pus la punct al concursului „Chopin" n-a fost mai presus, spre cinstea țării noastre, modului cum s-a desfășurat primul concurs internațional „George Enescu". Faptul că toți acei cu care am avut prilejul să stau de vorbă despre concursul „George Enescu" s-au arătat interesați să vină la București în anul care se apropie, m-a umplut de satisfacție dar și de o firească îngrijorare. Este un punct de onoare pentru noi, pedagogii pianului, ca tinerii noștri interpreți să se prezinte la un nivel superior. Munca pianistului este deosebit de complexă. De aceea ea cere condiții cu totul speciale. Pianistul este legat ore de-a rîndul de instrumentul său. Este o muncă istovitoare în care timpul de odihnă și recreație nu trebuie să lipsească. În această privință, este deosebit de interesant ceea ce afirmă marele pianist și pedagog sovietic H. G. Neuhaus, membru și el în juriul „Chopin". În cartea sa „Despre arta pianistică" Neuhaus stabilește o comparație concludentă și foarte sugestivă între pianist, dirijor și cîntărețul de operă sau muzicianul de cameră. Iată ce găsesc la pagina 243 din cartea amintită: „Noi, pedagogii, stăm uneori și ne minunăm, întrebîndu-ne cum se face că în ciuda unor aptitudini excepționale, în ciuda unei desăvîrșite înțelegeri a muzicii și a instrumentului — care este rezultatul unei bune pregătiri, a unei școli temeinice — sînt totuși atît de puțini la număr pianiștii cu adevărat interesanți ca interpreți, capabili să captiveze un auditor numeros. Personal, cred că trebuie să căutăm cauza acestei stări de lucruri în absența „factorului dirijoral", a voinței creatoare, a personalității, în faptul că toți acești pianiști cîntă ceea ce au fost învățați să cînte, nu ceea ce ei înșiși au simțit, au trăit, au sedimentat în gîndurile lor și au elaborat singuri. Or, pentru un pianist, în virtutea împrejurării că el este în același timp și „legiuitor și executant"*) și „stăpîn și slugă" absența unei astfel de voințe creatoare este deosebit de vătămătoare. Cîntărețul de operă are ajutorul regizorului și dirijorului, în muzica de cameră sprijinul vine de la acompaniator (să ne amintim de admirabilul ansamblu Dorliak-Richter), dar cine îl poate ajuta pe pianistul solist dacă nu se ajută el însuși?... Obligația noastră de a prezenta la cel de-al doilea concurs internațional din viața noastră muzicală un material uman calitativ, bine pregătit și înzestrat cu experiența cîntatului în public, ne recomandă ca efortul de pregătire să nu se desfășoare în ultimul moment ca în trecut, ci de pe acum. În ultimele luni înainte de concurs, tinerii concurenți să aibă răgazul necesar de a-și executa programul în fața publicului din capitală și provincie. Pregătirea pentru concurs să se desfășoare într-un climat de calm și aprofundare temeinică a repertoriului, astfel, ca la exigențele juriului, tinerii noștri pianiști și pianiste să răspundă cu interpretări excelente prezentate într-o execuție ireproșabilă.*

* Neuhaus vrea să spună prin expresia „legiuitor și executant" și „dirijor" și „orchestră", pianistul solist fiind concomitent și „factor dirijoral" și element de execuție (N.R).

★

Gheorghe Halmoș ne-a vorbit în preajma concertului comemorativ „Lenin" organizat de Filarmonica de stat „George Enescu", al cărui solist a fost ca interpret al Concertului nr. 5 în mi bemol major de Beethoven:

— *M-am întors de la Varșovia preocupat de viitorul concurs „George Enescu". Să nu ne amăgim cu iluzii. Timpul ce ne desparte este scurt. Un an în viața unui pianist poate fi mult dar poate fi și foarte puțin. Stînd de vorbă cu colegi și colege din pedagogia pianului, am ajuns la concluzia că trebuie să facem de îndată bilanțul tinerilor pianiști și pianiste care au absolvit în ultimii ani Conservatoarele din Cluj și București și care s-au afirmat într-un chip promițător. Trebuiesc organizate pentru toți aceștia, fie cursuri de perfecționare, fie treceri periodice în revistă a evoluției lor. Programarea tinerilor pianiști și pianiste apți a se prezenta cu simțul răspunderii la cel de-al doilea concurs „Enescu" trebuie să constituie o preocupare a unui colectiv de profesori din Capitală și Cluj. Acest colectiv trebuie să conlucreze strîns cu Direcția Muzicii din Ministerul Învățămîntului și Culturii. Recitalurile și concertele cu orchestrele din țară să fie urmărite de specialiști pentru a favoriza programarea mai frecventă a acelor elemente care oferă prin talentul și munca lor garanții de dezvoltare și de afirmare în apropiatul concurs.*

Așadar ne așteaptă o muncă grea și plină de răspundere pentru a fi la înălțimea faimei și mesajului profund uman al artei de interpret și creator a genialului nostru George Enescu.

V. CR.

Cunoscutul dirijor Otto Ackermann a încetat din viață în vîrstă de 51 de ani. Născut la București, el și-a făcut studiile muzicale în Germania și a debutat la vîrsta de 18 ani. Numele său este bine cunoscut în Austria, Anglia și Elveția, unde a dirijat numeroase concerte și a realizat imprimări pe discuri apreciate de critica muzicală. Din anul 1935 era șef de orchestră al Operei din Berna.

Compozitorul sovietic Aram Haciaturian a dirijat mai multe din lucrările sale în cadrul a două concerte simfonice ce au avut loc de curînd la Paris. Și-au dat concursul violonistul sovietic Leonid Kogan și pianista franceză Jaqueline Eymar. De un deosebit succes s-a bucurat Simfonia a II-a în execuția Orchestrei Naționale a Radiotelevizіunii Franceze.

Casa de discuri „Deutsche Gramophon Gesellschaft" din R.F. Germană a înregistrat Simfonia a V-a de D. Șostakovici în interpretarea Orchestrei Filarmonice de Stat din Varșovia dirijată de Witold Rowicky. Firma engleză „Saga" a anunțat noua înregistrare a Concertului pentru vioară de Ceaikovski în interpretarea lui Leonid Kogan și a Orchestrei Radiodifuziunii Sovietice (dirijor — V. Nebolsin).

Întîlnirea între muzicieni din țările socialiste cu prilejul recentului festival muzical „Primăvara la Praga": de la stînga la dreapta: Filip Cutev (R. P. Bulgaria). Andrei Dobrowolski (R. P. Polonă), Baki Kongoli (R. P. Albania), Szabolcsi Benze (R. P. Ungară), Zbigniew Turski (R. P. Polonă), Acad. Zdenek Nejedli (R. Cehoslovacă), Ion Dumitrescu (R. P. Română), Vaclav Dobias (R. Cehoslovacă) și Dmitri Șostakovici (U.R.S.S.).

15 ANI DE LA ELIBERAREA CEHOSLOVACIEI

Înflorirea noii muzici cehoslovace

de PAVEL ECKSTEIN

Istoria muzicii cehe are o vîrstă de mai bine de 1000 de ani. De la primele culmi ale sale, reprezentate prin cîntecele revoluționare husite și apoi din perioada cînd muzica cehă a exercitat o influență hotărîtoare asupra dezvoltării formei de sonată, au trecut cinci sute, respectiv două sute de ani. Chiar de la primele opere ale lui Smetana — printre care trebuie socotită și Mireasa vîndută — ne despart o sută de ani. În comparație cu aceste intervale de timp, o perioadă de 15 ani ne apare desigur extrem de scurtă. Dar dacă cu prilejul celei de a 15-a aniversări de la eliberarea Cehoslovaciei, analizăm dezvoltarea muzicală a acestei epoci, trebuie să recunoaștem că au fost ani plini de fapte semnificative. Niciodată pînă în prezent nu s-a putut observa, într-un timp așa de scurt, o creștere atît de grandioasă și impunătoare în toate domeniile muzicii ca acum. Am putea ilustra această dezvoltare prin cifre grăitoare, dar nu în aceasta constă obiectul studiului nostru, de altfel asemenea date nu sînt străine popoarelor prietene, care la rîndul lor construiesc socialismul.

Întrucît nu putem cuprinde toată abundența de fenomene muzicale din acești 15 ani, ne propunem să ne oprim numai asupra unor momente de creație și lucrări mai importante.

Înaintea izbucnirii celui de al doilea război mondial erau încă în plină activitate cei mai proeminenți compozitori din generația care a urmat fondatorilor școlii naționale cehe. Mai mult, muzica cehă a avut norocul, ca doi dintre cei mai de seamă compozitori ai acestei generații să apuce să vadă ziua eliberării, în plină putere de creație. Vitezslav Novák cu simfonia sa „Mai" și Iosef Bohuslav Foerster cu cantata „1945" au salutat independența țării precum și perspectivele luminoase care s-au deschis poporului.

Lupta pentru eliberare a cerut multe victime. Nici muzicienii n-au fost cruțați. Înzestratul compozitor progresist Vit Nejedly, încadrat în rîndurile armatei de eliberare, a căzut pe front. Compozitorii Pavel Haas, Rudolf Karel, Jan Krása și Ervin Schulhoff au devenit victime ale teroarei naziste, murind în lagăre de concentrare. Popularul compozitor de lieduri Jaroslav Jezek nu s-a mai reîntors din emigrare.

Tradiția progresistă a acestor luptători neînfricați trăia și în anii de război în inimile multora. Astfel, compozitorul Josef Stanislav scria încă în anii de ocupație (1943) simfonia sa închinată Armatei Roșii, care împreună cu opera „Flăcările" de Jan Hanuș (scrisă tot în anul 1943) prevestea victoria armatelor sovietice și eliberarea Cehoslovaciei. Ambele lucrări s-au bucurat apoi de un bine meritat succes.

Imediat după victoria poporului, care a luat în mîinile sale destinul țării eliberate, a început acti-

vitatea unor compozitori înaintați, din care făceau parte reprezentanții tuturor generațiilor. În cîntece revoluționare, în coruri mobilizatoare, compozitori ca Josef Stanislav, Václav Dobias, Jan Seidel, Jan Kapr, Rudolf Kubin alături de tinerii Radim Drejsl, Jiri Pauer, Vladimir Sommer, B. Urbanec au cîntat realizările prezentului precum și viitorul fericit al patriei. Prin pilda acestora, mulți compozitori au fost atrași în rîndul acelora care se inspirau, în operele lor, din noua realitate.

Activitatea compozitorilor noștri nu s-a limitat la un singur gen muzical. Multe probleme așteptau rezolvarea, iar toți compozitorii doreau să-și aducă contribuția la făurirea unei noi culturi muzicale. Totodată simțeau instinctiv cum forțele lor de creație creșteau necontenit.

Atît compozitorii din generația mai vîrstnică cît și cei care la începutul războiului abia își terminau studiile și care acum stăteau în primele rînduri, au cunoscut din practica proprie problemele care s-au ivit în dezvoltarea muzicii moderne din Europa. Însă marea tradiție a muzicii cehe, începînd cu Smetana, Dvorák și Fibich pînă la Janacek se dovedea a fi un obstacol de netrecut împotriva infiltrării tendințelor de descompunere a muzicii apusene, fiind în același timp o bază solidă pentru dezvoltarea unui limbaj muzical cu adevărat contemporan, cu un caracter național.

Compozitorii cehi și slovaci își dădeau la timp seama de faptul că muzica nu este un simplu joc al sunetelor, că încercările inutile nu folosesc nimănui. Muzica nu reprezintă un mijloc de desfătare pentru o pătură restrînsă de „cunoscători" plictisiți, ea trebuie să reflecte însăși viața reală. Este îmbucurător faptul că toți compozitorii, indiferent de generație, au fost pătrunși de această concepție. Muzica cehoslovacă cu toate că s-a dezvoltat în diferite direcții a rămas întotdeauna fidelă misiunii sale umane și nu s-a închinat niciodată în fața tendințelor străine.

În anul 1950, o lucrare reprezentativă a muzicii noastre a atras atenția lumii muzicale și dincolo de hotarele țării. Este vorba de cantata pentru pace de Václav Dobias, căreia i-a fost decernată Medalia de Aur a Premiului Internațional pentru Pace. Această piesă este în multe privințe caracteristică pentru perioada de creație a acelei epoci. Aci, legătura strînsă cu tradiția clasică s-a îmbinat în mod organic cu intonațiile noi, provenite din cîntecul de masă revoluționar. În acest spirit au crescut foarte mulți compozitori a căror muzică, cu toate că pare extrem de simplă, este scrisă totuși cu o mare artă.

Cam în aceeași perioadă a avut loc premiera operei „Vîltoarea" de Eugen Suchon, care în numai cîțiva ani de la apariție s-a bucurat de o apreciere internațională. Strînsa legătură cu tradiția precum și dezvoltarea acesteia — desigur într-o altă direcție stilistică — este la Suchon la fel de concludentă ca la Dobias.

Creația noastră de operă, prezentată pe mai mult de zece scene din țară, a crescut repede. De un succes răsunător s-au bucurat, în afară de Suchon, și Isa Krejci cu opera sa buffă „Revolta în Efes" după Shakespeare, în care autorul s-a arătat un maestru în crearea unei muzici de mare limpezime, antrenante, plină de umor. Calități asemănătoare vădește și opera satirică într-un act „Vorbăreața stea de mare" de Jiri Pauer, care a dovedit apoi cu opera sa tragică Susanna Vojirová, stăpînirea egală a subiectelor din sfera serioasă. Toate aceste opere au fost prezentate pe mai multe scene din Cehoslovacia. De asemenea pot fi socotite ca reușite, operele „Juro Jánosik" de Ján Cikker, „Ginerii" de J. F. Fischer și „Caruselul" de V. Trojan. Recent, Eugen Suchon a atras atenția publicului cu noua sa operă istorică „Svatopluk", dovedind încăodată talentul său bogat și original.

Și în domeniul baletului, compozitorii cehoslovaci s-au manifestat cu succes. În primul rînd trebuie să atragem atenția asupra a două balete de Jan Hanus, baletul feeric „Sarea este mai scumpă decît aurul" și „Othello" după drama lui Shakespeare. Extrem de reușit ni se pare baletul „Slugă la doi stăpîni" după Goldoni de Jarmil Burghauser, a cărui muzică pentru operă a adus o contribuție importantă la dezvoltarea muzicii noastre. Cele două balete „Viktorka" și „Poveste filozofică" de Zbynek Vostrak, datorită noului subiect cît și realizării artistice superioare, s-au bucurat de asemenea de succes.

Din cadrul muzicii dramatice ne rămîne doar să mai atragem atenția asupra operetei „Morărița din Granada" de Julius Kalas, cel mai răsunător succes al operetei cehoslovace de după război. De asemenea, nu putem trece cu vederea calitatea superioară a muzicii de film care — în special cea scrisă de Trojan la filmele de păpuși de Trnkya și compozițiile lui Jiri Srnko — a fost apreciată și în străinătate.

Împreună cu susamintita cantată de Dobias au apărut în jurul anului 1950, mai multe cantate. Diferite subiecte inspirate din viața nouă a țării și-au găsit tălmăcirea muzicală în aceste lucrări. Personalitatea lui Julius Fucik a constituit pentru Jan Seidel sursa de inspirație pentru marea sa lucrare „Oameni, fiți vigilenți", prietenia de nedespărțit cu Uniunea Sovietică a fost cîntată cu multă convingere de către Desider Kardos în lucrarea „Salut unei mari țări". În cantata „Vă chem oameni", Jiri Pauer s-a inspirat din lupta pentru pace. Dintr-un capitol măreț al istoriei morave este inspirat oratoriul „Testamentul lui J. A. Komensky" de Otmar Mácha. Originala lucrare „Maryka" de Ilja Hurnik este bazată pe cîntecul popular ceh. Am putea continua enumerarea unei serii de teme și nume de compozitori care de asemenea au scris lucrări în acest gen. O mare înflorire a cunoscut și muzica simfonică și cea de cameră la care au contribuit mai toți compozitorii de seamă.

După război, compozitorii, încă influențați de muzica modernă antebelică, au început să-și îndrepte atenția din ce în ce mai mult către muzica programatică. Pentru un timp scade interesul pentru muzica de cameră, care apoi — în urma înființării unor ansambluri celebre de muzică de cameră, apreciate și în străinătate cum sînt cvartetele: Smetana, Janacek, Vlach, nonetul ceh, trio-urile

„Suk", ceh și praghez, cvintetul de suflători al filarmonicii — capătă un mare impuls. Ar trebui să enumerăm multe opere reprezentative dacă am dori să înregistrăm toate succesele ultimilor ani în acest domeniu. Amintim numai pe cele mai importante: cvartete pentru coarde de Pavel Borkovec, Vladimir Sommer și Isa Krejci, nonete de Vaclav Dobias, Alois Hába și Jan Novák, trio-uri cu pian de Jaroslav Ridky, Ivan Rezác și Iosef Ceremuga, sonate pentru diferite instrumente de Jindrich Feld, Ivan Jirko și Petr Eben etc.

Muzica simfonică constituie în toate fazele de dezvoltare baza muzicii noastre. Aproape fiecare stagiune ne-a adus o lucrare importantă.

Aci, în acest gen mai mult ca în altele, putem urmări cu ușurință diferitele faze de evoluție stilistică precum și țelurile pe care și le-au propus compozitorii în diferite etape de creație. Astfel, dacă la începutul și la sfîrșitul acestei perioade de 15 ani a dominat creația simfonică neprogramatică și muzica concertantă, mijlocul perioadei a cunoscut o mare dezvoltare a genului programatic. În acest interval de timp muzica noastră simfonică a repurtat frumoase succese internaționale. Fără pretenție de a enumera toate lucrările importante, amintim numai de Simfonia a II-a de Pavel Borkovec, Sonata pentru orchestră și Simfonia a II-a de Václav Dobias, Simfoniile de Jan Hanus, Svatopluk Havelka, Miroslav Kabelác, Jan Kapr și Alexander Moyzes, concertele pentru diferite instrumente de Viktor Kalabis, Miroslav Istvan, Jiri Pauer și Vladimir Sommer, ciclul de poeme simfonice „Ostrava" de Rudolf Kubin, precum și fantezia coregrafică pe teme populare morave de Klement Slavicky și poemele simfonice de Jaromir Podesva, care a creat și o serie de lucrări corale reușite.

Nu este posibil ca în cadrul acestui articol scurt să ne ocupăm de toate genurile muzicale. Ar fi însă nedrept dacă am trece cu vederea strădania unor compozitori cehoslovaci de a crea o muzică de dans modernă, vie, bazată pe muzica populară. Chiar dacă multe încercări în această direcție nu erau încununate întotdeauna de succese imediate, trebuie să constatăm totuși că, în general, țelul propus a fost atins. Ludvik Podést, Jan F. Fischer, B. Nikodém, D. Pálka, Z. Petr, G. Dusik sînt compozitorii cei mai reprezentativi, care au creat în acest domeniu.

Demn de remarcat este și faptul că pe lîngă compozitorii de specialitate, un mare număr de creatori dintre cei mai de seamă au scris muzică pentru fanfară, gen care în viața muzicală cehoslovacă joacă un rol important. Muzica de fanfară constituie totodată un mijloc important prin care compozitorii se apropie de masele largi de auditori. Acest fapt este încă o dovadă pentru caracterul profund democratic al vieții muzicale din Cehoslovacia.

În țara care și-a scuturat pentru totdeauna cătușele exploatării, muzica a pătruns cu noile ansambluri create în anii puterii populare ca opere, orchestre, coruri etc. în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. Mai mult, în acești 15 ani, cînd muzicienii au simțit din plin sprijinul poporului muncitor, ei au repurtat numeroase succese și pe plan internațional. În toate continentele, în centrele muzicale din lume dar și acolo unde nu de mult muzica cehoslovacă era încă necunoscută, ea a devenit mărturia elanului constructiv al poporului nostru, dînd totodată dovadă și de înaltul nivel cultural al Cehoslovaciei de azi.

Stagiunea lirică londoneză a întrunit o serie de interpreți de renume mondial. Printre cele mai apreciate spectacole au fost cele din ciclul „Inelul Niebelungilor" de Wagner dirijate de Franz Konwitschny (R.D.G.) cu participarea cîntăreților Hans Hotter, Astrid Varnay, Martha Mödl, Amy Shuard, Wolfgang Windgassen, Ramon Vinay, Kurt Böhme etc. În opera „Cavalerul rozelor" de Richard Strauss, prezentată sub bagheta lui Georg Solti, au apărut Elisabeth Schwartzkopf și Sena Jurinak. Boris Kristoff interpretează cu mult succes rolul titular din „Boris Godunov", în spectacolul dirijat de Jaroslav Krombholk (din R. Cehoslovacă).

În cadrul Festivalului din luna mai, în orașul Wiesbaden (R. F. Germană) se vor reprezenta mai multe opere de Mozart sub conducerea lui Herbert von Karajan precum și operele „Evghenii Oneghin" de Ceaikovski, „Dragostea celor trei portocale" de Prokofiev și „Corregidor" de Hugo Wolf.

„Teatrul de muzică" din Praga și-a sărbătorit 10 ani de existență. Această instituție și-a făcut un renume în propagarea muzicii prin înregistrări de muzică de operă, simfonică și instrumentală de cameră. În cei 10 ani ce s-au scurs de la înființare, teatrul a prezentat peste cinci mii de spectacole-concerte la care au luat parte un număr de aproximativ 800.000 de auditori.

Pe scena teatrului din Ostrava (Cehoslovacia) a fost montată opereta „Primăvara cîntă" de D. Kabalevski. Spectacolul este regizat de V. Kandelaki.

Celebrul dirijor francez Pierre Monteux a fost sărbătorit cu prilejul împlinirii vîrstei de 85 de ani. Continuîndu-și cu energie activitatea, el a dirijat un concert festiv al Orchestrei Simfonice din Boston, cuprinzînd Simfonia a IX-a de Beethoven.

La Festivalul Muzical din Bregenz ce va avea loc în vara acestui an, baletul „Lacul lebedelor" de Ceaikovski va fi „înscenat" pe apele lacului Constanza. În cadrul aceluiași festival va fi prezentată și lucrarea lui Claudio Monteverdi „Lupta dintre Tancredo și Clorinda".

Dirijorul Bernard Haitink și Eugen Jochum au fost desemnați să ocupe împreună postul, rămas vacant prin moartea lui Eduard van Beinum, de șefi ai orchestrei Concertgebouw din Amsterdam.

Universitate muzicală pentru cititori

Forme şi genuri ale muzicii instrumentale

de ŞTEFAN MANGOIANU

O lucrare muzicală nu se desfăşoară la întîmplare, ci după o logică firească cerută de însăşi ideile şi sentimentele exprimate într-însa.

Discursul muzical instrumental, solistic sau de ansamblu este alcătuit din fragmente care pot fi cercetate fiecare în parte, despărţite unele de celelalte. Toate sînt — după cum se spune în limbaj ştiinţific, muzicologic — elemente ale formei muzicale, fiind caracterizate în primul rînd prin accente şi contur ritmic, prin intonaţie şi melodie, prin dimensiune. În ordinea mărimii crescînde, aceste elemente poartă diferite denumiri ca : celulă, motiv, propoziţie, frază, perioadă şi dublă-perioadă, cuprinzîndu-se unele pe altele — cele mai mari pe cele mai mici. Elementele acestea pot fi chiar înglobate unor părţi şi mai mari — secţiuni — ale formei, pe care obişnuit le notăm cu literele alfabetului : litere minuscule pentru cele de dimensiuni mici, litere majuscule pentru cele de dimensiuni mari. În felul acesta, construcţia oricărei lucrări muzicale poate fi redată prescurtat printr-o simplă schemă literală : A, sau A B A etc.

Se cuvine subliniat că doar pentru nevoile studiului desfacem discursul muzical în fragmente pe care la audiere le aflăm strîns îmbinate. Ele nu pot fi rupte de forma deplin încheiată, precum trăsăturile frumoase ale feţei omeneşti nu au viaţă în afara chipului pe care-l întregesc.

Să luăm de pildă următorul „Cîntec de joc" din Maramureş

1

Cîntarea lui fragmentată ar fi o absurditate şi totuşi alcătuirea lui, curgătoare, unitară, e departe de a fi indivizibilă. Compus din elemente ce se repetă variat, el are la temelie cele 5 celule melodico-ritmice numerotate în ex. 1 de mai sus. Fiecare părticică se dovedeşte astfel necesară pentru contribuţia adusă la închegarea unei idei muzicale. Redarea acesteia în întregul său ne prilejueşte înţelegerea caracterului expresiv, ne transmite veselia şi vigoarea naturală cuprinse într-însa.

Melodiile expresive, profund emoţionante nu sînt menite, după cum se ştie, a fi cîntate numai cu vocea. Calităţile aparte ale diferitelor instrumente muzicale îmbogăţesc putinţa muzicii de a ne mişca sufletul. Să ne gîndim la zugrăvirea naturii dezlănţuite — a furtunii, de pildă — ori la redarea simţămintelor agitate, a frămîntării şi zbuciumului. Desigur, vocea singură e mai puţin proprie în această privinţă. Să nu uităm, de asemenea, că dansul este însoţit şi susţinut cel mai adesea de către instrument şi nu de către voce. Nici acest fapt nu e întîmplător. El se petrece — dacă nu totdeauna — cel puţin de cînd, cu veacuri în urmă, perfecţionîndu-şi tehnica, omul a ştiut smulge cu îndemînare instrumentului muzical sunetele pe care le dorea. Astăzi ne putem cu greu imagina caznele omului din vechime ce abia isca cîteva sunete din instrumente rudimentare ca : o coardă de mat, o tidvă goală sau un os găurit. Dar pentru a ajunge treptat la perfecţionarea invenţiilor sale, omul a străbătut o cale istorică grea şi lungă.

În decursul acestei evoluţii muzica instrumentală a cunoscut prefaceri importante. Fiind o bună însoţitoare a cîntului vocal, se presupune că la început ea se mărginea adesea doar la aceasta ; cu vremea s-au ivit scurte răstimpuri cînd vocea se odihnea : atunci singurul executant al muzicii rămînînd instrumentul. Aceste momente înmulţindu-se, omul a dobîndit treptat îndemînare sporită, un nivel tehnic ridicat. A ajuns astfel să folosească instrumentul, executînd cu el singur, solistic, lucrări de amploare. În această fază de dezvoltare, muzica instrumentală a preluat un mare număr de cîntece din muzica vocală. Iată de ce multe piese instrumentale au aceleaşi forme ca şi cele vocale. În această privinţă nu există între ele graniţe de netrecut.

Avînd însă calităţi şi posibilităţi aparte, muzica instrumentală a dat la iveală de-a lungul veacurilor unele genuri muzicale proprii ce au structuri felurite de muzica vocală. Să privim, de pildă, jocurile noastre populare : Brîul, Geamparaua, Rustemul, De-a lungul, Arcanul, Zuralia, Bărbuncul şi foarte multe altele. Ceea ce le deosebeşte sînt tempo-ul (Brîul e mai iute, De-a lungul mai lent), ritmurile ş.a. Ca formă muzicală însă, adică din punctul de vedere al construcţiei, aceste genuri ce poartă numiri diferite se aseamănă mai toate între ele : la baza lor stă o singură *idee muzicală*. Aceasta de obicei se subîmparte în fragmente mai greu sau mai uşor vizibile. Aşa, de pildă, în timp ce primul nostru exemplu („Cîntec de joc") era doar o frază curgătoare, neîntreruptă, formată din motive, învîrtita următoare se compune — după cum se poate vedea indicat în ex. 2 — dintr-o frază a (antecedentă) şi o frază b (consecventă) despărţite printr-un fel de popas, o scurtă respiraţie intervenită în discursul muzical.

Primul joc deci, avînd la bază o singură idee muzicală (A) veselă și viguroasă, este alcătuit din punct de vedere al formei dintr-o singură secțiune *a*, fiind astfel o formă monopartită (o singură parte)

$$A = a$$

Cel de-al doilea joc poate fi redat prescurtat

$$A = a\ b$$

avînd forma „în două părți" (sau „bipartită") dezvoltă însă tot o singură idee muzicală (A).

Cîntecul și dansul popular au fost întotdeauna un izvor al creației muzicale. De aceea nu ne va fi greu să alăturăm primelor două exemple — creații autentic populare — un al treilea preluat din marea creație clasică cultă : e vorba de „Gavota II (la Musette)", din Suita engleză nr. 3 pentru pian de marele compozitor J. S. Bach (1685—1750).

În această piesă — un foarte vechi dans, la modă pe vremuri, care tinde să imite cimpoiul prin sunetul prelung ținut la pian de mîna stîngă — putem observa cu ușurință nu mai puțin de 4 respirații sau popasuri ale discursului muzical (e vorba de timpul I al măsurilor 4, 8, 12 și 16). Totodată putem observa, mai ales cîntînd, că primele 4 măsuri ce se repetă datorită semnului barelor duble, revin aproape identice și la sfîrșitul gavotei. Deci, dacă vom nota primele 4 măsuri cu litera a, următoarele 8 cu b și ultimele 4 din nou cu a (căci acestea sînt doar o repetare) obținem schema

$$A = a\ b\ a$$

Aceasta este o formă în 3 părți („tripartită") ce dezvoltă de asemenea o singură idee muzicală.

Dar nu orice gavotă are totdeauna forma de lied. Ceea ce o definește ca gen e doar tempo-ul (iuțeala cu care se dansa pe vremuri) ritmul ei egal, expresia grațioasă și nu forma muzicală. Tot astfel orice dans nu e legat definitiv de o anumită formă muzicală impietrită. Poporul joacă în chip descătușat, viguros și optimist, de aceea muzica sa are același caracter plin de viață. Formele și genurile muzicale, ele însile nefiind tipare înghețate, moarte, ci prilejuind exprimarea mereu vie a unor simțiri omenești, reflectă și ele în mod firesc preschimbările vieții populare. Fiindcă ceea ce este vechi, ceea ce îmbătrînind își pierde vlaga, dispare pentru totdeauna, multe dintre dansurile la modă odinioară au dispărut din zarea vieții. Doar muzica acestor dansuri, străbătînd veacurile a ajuns în zilele noastre sub forma unor genuri instrumentale ce poartă tocmai vechile denumiri. În acest mod ele mărturisesc o evoluție îndelungată și o înnoire continuă : simple la început, ele au devenit din ce în ce mai complexe.

Unul dintre cele mai durabile genuri instrumentale este Suita. Ea a apărut în decursul secolului al XVII-lea. Era propriu-zis o înșiruire de piese instrumentale de sine stătătoare, cele mai multe fiind simple dansuri. Ordinea în care urmau nu era întîmplătoare. În primul rînd cele două piese — care deschideau și închideau Suita — trebuiau să aibă caractere aparte. Prima trebuia să aibă o expresie serioasă, așezată, chiar solemnă, ultima trebuia să fie strălucitoare, vioaie, veselă. Piesele muzicale din mijloc, de asemenea, se înlănțuiau logic : cele cu mișcare rară alternînd cu cele repezi.

La început, numărul pieselor ce alcătuiau Suita era exagerat de mare. Cu vremea el s-a redus treptat, astfel încît modelul clasic al genului cuprindea 4 dansuri : Alemanda (dans de origine

germană), Menuetul (de origine franceză), Sarabanda (de origine spaniolă) și Giga (de origine irlandeză). Această componență suferea adesea felurite modificări. Astfel, printre dansurile care au fost introduse în acest ciclu — devenind însă prin excelență piesă instrumentală — a fost și rondo-ul.

De-a lungul secolelor, compozitorii au căutat forma cea mai potrivită conținutului pe care voiau să-l exprime : cînd o formă nu apărea bună o schimbau, dacă nu o părăseau chiar, tot așa precum nu pregetau să folosească vreuna uitată de înaintași, în cazul că aveau nevoie de ea. Așa se face că anumite piese instrumentale ce intrau obișnuit în alcătuirea suitei, s-au dezvoltat aparte, aproape desprins de aceasta. Ele au dat naștere unor forme muzicale bine precizate.

Așa este, de pildă, forma de Menuet. Dansul, popular la origine, avea o mare răspîndire în societatea europeană a secolului XVII și XVIII. Muzica sa se dovedește adeseori prea scurtă ca durată. Trebuie să fi fost plictisitor ca unul și același dans să se desfășoare pe aceeași muzică necontenit repetată. Astfel se obișnuia ca după terminarea muzicii primului menuet, să-i urmeze neîntrerupt un al doilea, diferit doar prin melodie și armonie. O dată terminat și al doilea menuet, se relua muzica primului. În felul acesta prin alăturarea a două menuete s-a ajuns la alcătuirea unei forme muzicale tripartite, destul de mare ca durată, care a fost mereu îmbunătățită prin practica muzicală. De fapt, este vorba de o formă tripartită extinsă pe care o putem numi lied-mare, spre a o deosebi de forma lied-mic pe care am ilustrat-o în primele 3 exemple. În această formă tripartită mare, secțiunea mediană (B) e diferită — chiar contrastantă — față de A. În genuri instrumentale diferite cum ar fi Menuetul (mai tîrziu Scherzo-ul și Marșul), această secțiune contrastantă (B), poartă denumirea de Trio. Denumirea aceasta provine probabil din utilizarea a 3 instrumente ce interpretau singure de obicei secțiunea centrală. Fiecare dintre secțiunile componente are dimensiunile unui lied mic.

lied mic — *a* / *ab* / *aba* — *A* — *B* — *A* — *lied mare*

Forma lied-mic poate fi însoțită de către o foarte scurtă introducere sau încheiere. În forma lied-mare, ideea principală are un însoțitor, un subaltern ; o idee muzicală secundară. Nefiind dominantă, aceasta se face auzită doar pentru un timp, apărînd cu trăsăturile-i proprii, contrastante față de ideea principală. Fiecare dintre idei poate fi eventual subdivizată la rîndu-i în fragmente componente (fraze, propoziții, motive). Forma lied-mare este foarte des întîlnită în muzica instrumentală, mai ales în piesele cu caracter liric. De pildă partea a II-a, Andante din sonata op. 13 — denumită și Patetica — de Beethoven este o formă de lied mare. Ea debutează printr-o frază muzicală care constituie prima componentă (a) din elementul A, ideea principală a formei lied-mare.

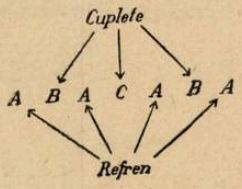
4

Melodia de început se repetă apoi, cu un acompaniament pianistic variat ; urmează o parte intermediară (b) după care prima frază este reluată. Cu aceasta se încheie prima secțiune A, care este însă — în desfășurarea sonoră — nemijlocit legată de ideea secundară (B) :

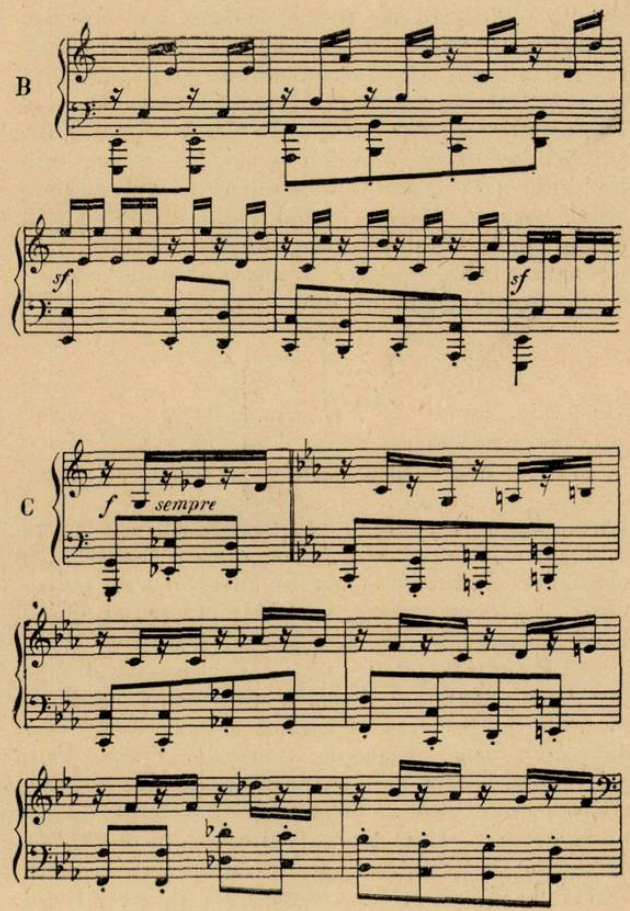
5

Prin felurite procedee apoi, compozitorul revine la prima idee (A), tratată astfel încît să nu constituie o repetare mecanică : arcul boltit al întregii construcții s-a încheiat.

O altă importantă formă muzicală instrumentală provenită din vechea suită este și rondo-ul. Ea a luat naștere dintr-un vechi cîntec de joc intitulat ronde. (La Ronde în franceză înseamnă horă). Acesta se caracteriza prin revenirea repetată a refrenului cu care începea cîntecul, între refrene fiind introduse mai multe părți, schimbătoare, numite cuplete. Ca și celelalte forme muzicale instrumentale, rondo-ul n-a înghețat în tiparele inițiale. Îmbogățit prin contribuția multor generații de muzicieni, perfecționat de mari compozitori ca Haydn, Mozart, Beethoven, rondo-ul a devenit cu vremea o formă deosebit de cuprinzătoare. care poate fi schematizată astfel :



Ascultînd rondo-ul sonatei op. 53 de Beethoven, putem deslușì cu urechea aproape nestingherit toate aceste mari secțiuni, căci alternarea lor este puternic contrastantă. Astfel ascultătorul trebuie să urmărească atent ori de cîte ori intervin ideile muzicale A, B și C :



În vechea suită, nu numai menuetele se repetau, ci și alte dansuri, ca Gavota de exemplu. Acest fapt a influențat asupra muncii compozitorilor, care au început să caute moduri de revenire a dansurilor astfel încît acestea să nu plictisească. Variația melodiei, a armoniei, a ritmului, a devenit o piatră de încercare a măiestriei lor. Schimbînd prin felurite mijloace ceva din înfățișarea melodiei, ritmului sau armoniei, dar păstrînd întotdeauna și ceva care să aducă aminte de model, compozitorii ofereau auzului dansatorilor aceeași tematică muzicală cu înțelesuri mereu împrospătate.

În scriitura pentru instrumente cu claviatură, care dispun de mari posibilități armonice și contrapunctice, ca pianul, orga sau clavecinul, aceste variații luau înfățișări bogate cum întîlnim în creația lui Bach, Beethoven sau Brahms. Tema cu variațiuni este o formă tipic instrumentală ; putem vedea în cîte feluri știa să prezinte variind o aceeași temă marele compozitor W. A. Mozart (1755—1791), ascultînd de pildă partea întîia (tema con variazione) din Sonata pentru pian în la major.

Prin procedeul de a repeta variat o temă s-au născut și alte forme instrumentale ca Passacaglia sau Ciaccona. Ele constau în folosirea tehnicii variațiunii în cîntarea pe mai multe voci (polifonică, contrapunctică). Un procedeu des întîlnit în cadrul acestui stil polifonic se numește imitație. Aceasta se bazează pe faptul că melodia sau motivul expus de o voce poate fi imitat, reluat și de a doua sau a treia voce *).

Dacă imitația se face cu exactitate, riguros, ia naștere forma muzicală — vocală sau instrumentală — denumită canon. Un exemplu edificator în acest sens putem găsi în cea de a doua piesă din Suita pentru pian de Radu Paladi. Compozitorul romîn a aplicat aci în mod original procedeul polifonic mai sus amintit, la o melodie în stil popular romînesc.

O altă formă instrumentală contrapunctică este invențiunea, care se compune obișnuit din trei secțiuni : prima și ultima sînt expuneri ale temei (capul temei se aude repetat la intrarea fiecărei voci prin procedeul imitației), iar secțiunea de mijloc constă în fragmentele melodice suprapuse, ce se împletesc într-o continuă mișcare.

Cea mai complexă formă contrapunctică este fuga. Îmbogățită prin calitățile specifice muzicii instrumentale, această formă este clădită pe o singură temă expusă de mai multe ori de către toate vocile (căci Fuga poate fi scrisă la 3,4 sau mai multe voci). In centrul Fugii există o secțiune în care fragmente ale temei sînt prelucrate, frămîntate într-o continuă mișcare polifonică. Acest procedeu de prelucrare tematică poartă numele de dezvoltare, după care, în încheiere, tema reapare imitată la intervale de timp foarte scurte dînd naștere astfel la secțiunea numită „stretto".

În afară de ultimele trei forme contrapunctice (canonul, invențiunea, fuga), celelalte forme instrumentale (liedul, rondo-ul și tema cu variații) au aparținut în genere vechii suite clasice. Ele nu și-au oprit niciodată evoluția și au continuat să se schimbe neîncetat sub influența unui nou conținut care reflectă transformările social-istorice ale epocii. La fel se poate spune despre suita instrumentală ca întreg, ca ciclu de piese succesive. La compozitorii mai noi caracterul dansant al mișcărilor din vechea suită dispare făcînd loc unor piese cu caracter descriptiv. De exemplu suitele pentru pian „Carnavalul" de Robert Schumann, „Tablouri dintr-o expoziție" de Modest Musorgski precum și Suita III-a (Sătească) pentru orchestră de George Enescu au un foarte pronunțat caracter programatic.

Dar rolul important pe care-l joacă în istoria muzicii suita instrumentală, constă în faptul că a dat la iveală, — după un îndelungat și complex proces de evoluție, — forma de sonată. De-abia după ce șirul pieselor componente ale suitei s-a redus stabilindu-se la 4, prima parte începe să capete o formă din ce în ce mai apropiată de *forma de sonată*, așa cum o găsim la Mozart sau Beethoven, diferențiindu-se în mod definitiv de restul pieselor cuprinse în suită.

Astfel, forma sonată a devenit caracteristică pentru prima mișcare a mai multor genuri de muzică instrumentală care se numesc, în funcție de formațiile cărora le sînt destinate, sonate instrumentale (scrise pentru 1 sau 2 instrumente) Trio-uri, cvartete etc. sau chiar simfonii și concerte (cînd participă orchestra simfonică cu sau fără solist). Forma de sonată propriu-zisă este alcătuită din trei secțiuni mari : expoziție, dezvoltare și reexpoziție. În cadrul expoziției apar două teme contrastante între ele, care conțin în embrion întregul material al primei mișcări. Fiecare din aceste teme trebuie să aibă un caracter bine conturat astfel ca opoziția dintre ele să fie cît mai plastic reliefată. În cadrul dezvoltării (numită și tratare tematică) aceste teme vor apărea într-o continuă prefacere, ciocnindu-se între ele, modificîndu-și conturul melodic, ritmul și înveșmîntarea armonică, realizînd astfel o considerabilă creștere a tensiunii și culminînd prin cea de a treia secțiune mare, reexpoziția sau repriza, cînd temele se aud din nou însă cu unele modificări față de expoziția inițială.

Datorită complexității sale, această formă reușește să oglindească mai bine viața sub aspectele ei cele mai variate, denotînd astfel o mai mare profunzime a gîndirii. Astfel forma sonată capătă putere de a reflecta dramatismul vieții, clocotul evenimentelor sociale. Și nu întîmplător

*) Numim voce în muzică instrumentală melodia intonată de un același instrument sau grup de instrumente presupunînd continuitate melodică. In muzica scrisă pentru un singur instrument, doar continuitatea melodică definește ceea ce numim voce.

această formă s-a născut într-o perioadă de mari frămîntări pe care le-a străbătut societatea europeană în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Atît genul sonată cît și simfonia, trio-ul sau cvartetul etc. se compun de obicei din patru piese, din care numai prima are în mod obligatoriu forma de sonată. Pentru a vedea caracterul celor două teme contrastante aparținînd unei forme de sonată vom exemplifica cu începutul fiecărei teme din prima mișcare a sonatei Appassionata de Ludwig v. Beethoven.

În istoria dezvoltării și perfecționării sonatei, un loc deosebit de important îl ocupă compozitorul Filip Emanuel Bach (1714—1788), fiu al marelui Johann Sebastian Bach, compozitorul vienez Ioseph Haydn (1732—1809) precum și Wolfgang Amadeus Mozart. Dar cel care a dus forma de sonată pe culmi neatinse înainte a fost Beethoven. În lucrările sale — sonate, cvartete sau simfonii — aceasta apare la culmea realizării ei deoarece gîndirea dramatică a marelui compozitor își găsește în mod natural tiparul în această formă.

O importantă inovație a lui Beethoven este și înlocuirea Menuetu-lui cu Scherzo-ul, în cadrul simfoniilor, cvartetelor și sonatelor sale. Construcția muzicală a Scherzo-ului se aseamănă cu cea a vechiului Menuet dar conținutul imaginilor artistice este nou. Caracterul expresiv al Scherzo-ului este mai vioi, mai dinamic, mai apropiat simțirii compozitorului. Datorită contribuției adusă de Beethoven, Sonata ca piesă instrumentală a devenit capabilă să reflecte cele mai puternice și înălțătoare idei legate de viața oamenilor. Gîndirea muzicală a lui Beethoven era într-adevăr profund înnoitoare și întocmai unei sămînțe căzută pe brazdă roditoare a deschis căi largi compozitorilor ce i-au urmat. De aceea V. I. Lenin exclama entuziasmat ascultînd sonata Appassionata : „Iată ce sînt în stare să facă oamenii !"

Desigur, cînd vorbim despre forme și genuri ale muzicii instrumentale nu le putem epuiza deoarece ele se transformă necontenit, căpătînd chiar sub ochii noștri, la compozitorii contemporani, profiluri mereu noi. Este însă strict necesar să cunoaștem formele pe care le-am prezentat deoarece ele stau la baza oricăror piese cu denumiri atît de felurite ca Intermezzo, Capricio, Nocturnă, Elegia, Balada, Bagatela, Impromptu, etc., ale căror titluri nu precizează forma muzicală în care sînt scrise ci doar caracterul expresiv.

Aceleași forme stau și la baza unor piese interpretate de către instrumente soliste (ca flautul, oboiul, clarinetul, fagotul, trompeta, cornul, violina, viola, violoncelul etc.) sau de către diferite formațiuni instrumentale de cîte 2, 3, 4 ori mai mulți interpreți. Piesele executate de astfel de ansambluri instrumentale capătă atunci denumirile de duet, trio, cvintet, sextet, octet, nonet sau dixtuor după numărul instrumentelor din care se compun. Formația cea mai frecvent utilizată atît de compozitorii clasici cît și de cei moderni este cvartetul de coarde format din două viori, o violă și un violoncel pentru care cei mai mari compozitori de la Haydn, Mozart, Beethoven, pînă la Bartok, Enescu și Șostakovici au scris adevărate capodopere.

Desigur că studierea unor asemenea lucrări cere iubitorilor de muzică o atenție încordată pentru a deslușì toate înțelesurile discursului muzical astfel încît mesajul transmis de compozitor să fie sezisat în toată complexitatea sa. Așa dar, studiul cît mai adîncit al fiecărui mijloc de expresie — printre care un loc însemnat îl ocupă cunoașterea formelor muzicale — nu poate fi decît un bun ajutor în pătrunderea temeinică a unei piese muzicale.

Yehudi Menuhin a realizat ca dirijor și solist înregistrarea pe discuri a ciclului celor 6 concerte brandenburgice de Bach.

Dietrich Fischer-Dieskau interpretează pe scena Teatrului de Operă din Berlin rolul titular al operei „Wozzeg" de Alban Berg.

Opera din Rostock (R.D.G.) a prezentat în premieră lucrarea compozitorului jugoslav Ivo Lhotka-Kalinski, „Analfabetul".

DE PESTE HOTARE

Baletul T. O. B. la Sofia

In ultimii ani schimbul de experienţă între artiştii romîni şi ai ţărilor vecine a fost organizat pe o scară largă, prilejuind venirea unui număr de reprezentanţi ai ţărilor prietene precum şi plecarea soliştilor T.O.B. peste graniţă.

In a doua jumătate a lunii mai a.c. o manifestare importantă a fost înscrisă în palmaresul activităţii T.O.B. — primul turneu peste hotare al întregului colectiv de balet. Balerinii romîni au prezentat pe scena Operei din Sofia cîte două spectacole cu baletele „Romeo şi Julieta" de S. Prokofiev (18 şi 21 mai), „Lacul lebedelor" de P. I. Ceaikovski (20 şi 23 mai) şi „La Piaţă" de Mihail Jora, „Tricornul" de Manuel de Falla, „Priculiciul" de Zeno Vancea (19 şi 22 mai).

Spectacolele baletului bucureştean au fost călduros primite de publicul Capitalei ţării prietene cît şi de oaspeţi de la teatrele de operă din Plovdiv, Russe, Varna, invitaţi speciali pentru aceste spectacole şi care completaseră pînă la refuz sala operei, ovaţionînd adeseori la scenă deschisă pe soliști, întregul ansamblu şi pe creatorii spectacolelor.

Făcîndu-se ecoul publicului, presa bulgară a apreciat prin numeroase materiale spectacolele colectivului bucureştean ca fiind realizări artistice deosebit de valoroase.

Maestrul de balet al Operei din Sofia, L. Petrov, în articolul său „Un schimb cultural bogat în bucurii şi învăţăminte" publicat în ziarul „Rabotnicesko Delo", vorbeşte despre înalta măiestrie de interpretare a soliştilor, despre varietatea şi bogăţia dansului acestora, cît şi despre frumoasa impresie lăsată de întregul ansamblu de balet.

De o înaltă apreciere s-au bucurat realizările regizorilor Oleg Danovschi („Lacul lebedelor" şi „Priculiciul"), Vasile Marcu („Romeo şi Julieta" şi „Tricornul") şi Tilde Urseanu („La Piaţă"), precum şi ale scenografilor Ion Ipser, Ofelia Tutoveanu şi Roland Laub.

Prezentate pentru prima oară în R.P. Bulgaria, baletele romîneşti „La Piaţă" de Mihail Jora şi „Priculiciul" de Zeno Vancea au fost primite cu un deosebit interes, prilejuind vii comentarii şi aprecieri dintre cele mai elogioase.

Umorul popular, unit cu o subtilă nuanţă de satiră socială, atît de veridic exprimate în aceste două lucrări, muzica bogată şi spirituală de un autentic colorit romînesc, coregrafia pe cît de ingenioasă pe atît de expresivă, au produs o adîncă impresie asupra publicului şi a artiştilor bulgari.

Prima înfăţişare a celor două balete originale în faţa unui public străin a constituit o dovadă certă că valoarea muzicii de balet şi a artei coregrafice romîneşti se poate afirma cu deplin succes şi în afara hotarelor ţării noastre.

Răsfoind materialele apărute în presă întîlnim diferite aprecieri despre jocul soliştilor de frunte ai baletului în care se remarcă bogaţia şi varietatea mijloacelor de expresie, maturitatea creatoare a artistei emerite Irinel Liciu, interpreta rolurilor Julietei şi Odetta-Odillia, temperamentul şi puterea de expresie a dansului Valentinei Massini („Priculiciul", „La Piaţă", „Tricornul"), noblețea şi lirismul personajelor create de Gh. Cotovelea (Romeo şi Siegfried), sau frumoasele însuşiri actoriceşti ale lui Gelu Barbu („Priculiciul" şi „Lacul Lebedelor").

Turneul a dat posibilitatea afirmării unor tinere elemente care s-au dovedit a fi la înălţimea rolurilor încredinţate. Personajele create de balerinele Ileana Iliescu — Odetta-Odillia (din primul spectacol cu „Lacul Lebedelor"), şi Alexa Dumitrache — Julieta (spectacolul din 21 mai), au fost deosebit de călduros primite de public.

Un succes remarcabil l-a repurtat, în rîndul publicului bulgar, Eugen Mărcui, ale cărui apariţii din baletele Romeo şi Julieta (Mercutio), „La Piaţă", „Lacul Lebedelor" sau „Tricornul" au fost salutate cu îndelungi aplauze.

Spectacolele baletului bucureştean au fost susţinute de către orchestra operei din Sofia care, sub conducerea dirijorului nostru Cornel Trăilescu, a reuşit, cu un număr

redus de repetiții, să susțină în mod efectiv calitatea spectacolelor prezentate.

La 21 mai la Casa Oamenilor de Artă din Sofia a avut loc o întîlnire cu numeroși oameni de artă, în cursul căreia s-a apreciat ținuta artistică a colectivului nostru de balet, calitățile deosebite ale balerinilor fruntași, regia și scenografia spectacolelor, ce îmbină reușit tradiția cu tratarea originală a lucrărilor. Au avut loc și schimburi de păreri folositoare, atît pentru artiștii romîni, cît și pentru cei bulgari.

Contactul stabilit cu artiștii operelor bulgare, cît și cu un public cunoscător și exigent, a constituit un binevenit prilej de verificare a forțelor colectivului, precum și o folositoare experiență pe calea desăvîrșirii continue a eforturilor sale creatoare. În același timp succesele obținute la Sofia obligă și mai mult colectivul de a munci perseverent pentru îmbogățirea măiestriei sale profesionale și artistice.

Intîlnirea cu artiștii din Bulgaria va rămîne o amintire plăcută pentru participanții la acest turneu, reprezentînd o prețioasă verigă în lanțul multiplelor acțiuni inițiate de Partid și Guvern pentru strîngerea relațiilor de prietenie între popoare, de colaborare rodnică între popoarele romîn și bulgar.

ȘTEFAN IOAN

Succese ale cîntăreților noștri la Praga

In cadrul festivalului *Primăvara la Praga* care, anul acesta, s-a desfășurat sub loznica *Muzica unește popoarele*, a avut loc un concurs de canto. Timp de 10 zile cei 64 tineri concurenți din numeroase țări, care s-au confruntat în trei etape, au dovedit aptitudini remarcabile.

Cu legitimă bucurie subliniem că, alături de participanții sovietici, grupul celor șapte concurenți romîni a fost singurul care a obținut premii și diplome, fără ca un singur membru să fie ieșit din competiție. Astfel: mezzo-soprana Iulia Buciuceanu-Boicu a obținut Premiul II, tenorul Cornel Fînățeanu — Premiul III iar basul Marius Rintzler, sopranele Ileana Ionescu, Elena Andrei, mezzo-soprana Milka Nistor, basul Pompei Hărăstășanu și acompaniatoarea la pian Victoria Ștefănescu au obținut diplome de onoare. Tinerii noștri soliști s-au bucurat de aprecieri deosebit de favorabile din partea publicului asistent și a presei. De asemenea postul de radio din capitala R. Cehoslovace a transmis un program din lucrările cîntate la concurs de Marius Rintzler, Pompei Hărăstășanu, Cornel Fînățeanu și Iulia Buciuceanu.

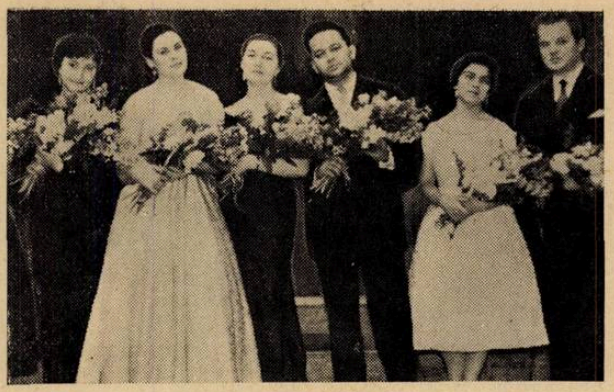
Iată cîteva spicuiri din presa cehoslovacă:

„O școală excepțională a fost afirmată de romîni, începînd cu laureata Buciuceanu (poate cea mai prețioasă voce din concurs), apoi de un tenor interesant — Fînățeanu — ca și de manifestarea extrem de frumoasă a vocii lui Hărăstășanu, care a fost cam subapreciat. Splendidă, acompaniatoarea Ștefănescu" *(Lidova Demokracie)*

„Marius Rintzler are o voce superbă". *(Kultura)*

„Basul M. Rintzler, interpret vocal și compozitor, a susținut de la început întreg concursul cu performanțe de înalt nivel.

Dacă ați fi întrebat pe oricine, după etapa I-a, cine i-a plăcut cel mai mult dintre cîntăreți, ați fi aflat de-



Laureați ai Festivalului „Primăvara la Praga", 1960

sigur că tenorul romîn Fînățeanu și baritonul sovietic Mazurok". *(Prace)*

Rezultatul acestei competiții internaționale constituie — fără îndoială — un real succes al școlii noastre de canto.

Pe parcursul etapelor respective ale concursului de la Praga (ca și în cele trei recitale date în sala Dalles din București, în preziua concursului), tinerii artiști au dovedit — în general — o serioasă pregătire a repertoriului lor. S-au executat (în limbile romînă, latină, italiană, franceză, rusă, germană și cehă) trei programe, incluzînd arii de opere și lieduri, din toate epocile și stilurile (de la Haendel, Gluck, Mozart la Glinka, Verdi, Puccini, Smetana, Strauss, Enescu, Jora etc.)

Iată cîteva sumare aprecieri:

Iulia Buciuceanu-Boicu stăpînește o voce de mezzo-soprană, omogenă și suplă, dotată cu suficientă amploare și un timbru frumos. Cîntă cu sensibilitate, redînd plastic conținutul variat al pieselor interpretate. Gama resurselor sale interpretative sporește continuu. Rolurile create, în ultimul timp, pe scena T.O.B., ne dovedesc că este în plin progres. Imbunătățirea calitativă a acutelor (uneori cam deschise) și apropierea unei palete și mai bogate a coloritului vocal, o va situa, în scurt timp, în primul rînd al mezzo-sopranelor noastre de operă.

Ceea ce îndreptățește succesul tenorului *Cornel Fînățeanu* este îndeosebi vocea sa, de o excepțională calitate, dotată cu un timbru plăcut, catifelat și comunicativ, ca și însușirea — în bună măsură — a stilului operei italiene. Insuflețirea cu care redă conținutul ariilor interpretate, trecerile neforțate de la momentele de intensă trăire la momente de liniștirea vocii, contrastele între accentele lirice și cele dramatice sînt însușiri care cuceresc inimile ascultătorilor. Cîntărețul mai trebuie să-și niveleze „pasajul" către acute, să execute „filajul" în chip evolutiv, fără a se simți diverse registre.

Marius Rintzler posedă o voce generoasă de bas, puternică și egală (în special în mediu și acut). Programul interpretat a vădit muzicalitate, frază, dicțiune și o apreciabilă cultură generală și de specialitate. Imbunătățindu-și registrul grav, evitînd de a cînta prea mult cu vocea plină (ceea ce duce la monotonie), dozîndu-și mai judicios eforturile și utilizînd mai expresiv resursele nuanțelor vocale ce posedă, Marius Rintzler se va dovedi, curînd, un element necesar scenei noastre lirice și de concert.

Pompei Hărăstășanu deși foarte tînăr (are numai 24 ani) își canalizează toate mijloacele sale tehnice și vocale către o expresivitate cît mai completă. Inzestrat cu o voce de bas, suficient de puternică, omogenă și mlădioasă, cu muzicalitate și bun gust în folosirea intensităților sonore și a nuanțelor coloristice, cîntărețul a abordat un repertoriu variat. Sîntem convinși că succesul de public obținut în sala Dalles, în sala concursului și mențiunile favorabile ale presei pragheze, vor constitui, pentru tînărul artist, un îndemn la continuarea studiilor. Odată cu deplina maturizare a vocii și perfecționarea mijloacelor tehnice, (concentrarea registrului acut, precizie în agilități) se vor mări și posibilitățile sale expresive și astfel Pompei Hărăstășanu va deveni — sîntem siguri — un cîntăreț valoros.

Mezzo-soprana *Milka Nistor* a cîntat cu simțire, folosind o voce caldă, rotundă, egală, pe care o conduce cu meșteșug. Ea a evidențiat o intonație justă și o dicțiune clară (exceptînd limba franceză). Respirația cîntăreței, uneori deficitară, ca și utilizarea cît mai judicioasă a vibrației, se cer însă, îmbunătățite.

Soprana *Ileana Ionescu* a vădit, pe lîngă o voce clară, plăcută și o seamă de cunoștințe tehnice, necesare realizării unei emisii și impostații corecte. Cîntă uneori cu o duioșie ce denotă sensibilitate. O sfătuim să-și concentreze eforturile către însușirea unei tehnici profesionale serioase, către dezvoltarea muzicalității și a justei intonații.

Aceleași constatări și sfaturi pentru tînăra soprană *Elena Andrei* a cărei voce, de o forță și strălucire impresionante, îi poate asigura o carieră artistică frumoasă.

Cu deosebit simț al ritmului și o fină sezisare a intențiilor expresive ale soliștilor a acompaniat la pian *Victoria Ștefănescu.*

Merită calde cuvinte de laudă cu atît mai mult cu cît a fost singura pianistă care a acompaniat un grup de cîntăreți atît de numeros, făcînd față, în condiții optime, exigențelor unui program amplu și variat.

După concurs mezzo-soprana Iulia Buciuceanu-Boicu, tenorul Cornel Fînățeanu și basul Marius Rintzler au luat parte la un turneu de recitale la Bratislava, Nitra, Olomuz, Upițe și Pilsen, bucurîndu-se pretutindeni de un remarcabil succes.

A. C.

Concerte ale violoncelistului Radu Aldulescu

In legătură cu manifestările violoncelistului Radu Aldulescu în R. P. Bulgaria, reproducem articolul apărut în revista „Bălgarska Muzika" din 10 dec. 1959, sub semnătura lui N. Ceakalov : „Violoncelistul romîn Aldulescu este un artist, a cărui artă poartă amprentele unei înalte măiestrii profesionale. Cîntul său se caracterizează printr-un elan tineresc și printr-o profundă umanitate. Stabilind imediat contactul cu publicul, interpretul reușește să fascineze în aceeași măsură pe muzician cît și pe ascultătorul obișnuit. Dezvăluind mereu noi însușiri ale marelui său talent, el ne-a înfățișat, în chip convingător, lucrări aparținînd diferitelor stiluri și epoci. Poate că în aceasta constă explicația marelui entuziasm cu care a fost primit de către public.

Sonata opus 38 în mi minor de Brahms a fost construită într-un mod deosebit de convingător. Tempo rubato, o sabie cu două tăișuri, reprezentînd un indiciu de bază al bunului gust al executantului, a fost folosit aci în mod logic și magistral. Trebuie să scoatem în evidență și acompaniamentul excelent al pianistului Dagobert Buchholz, artist emerit al R.P.R., muzician excelent, care a contribuit mult la prezentarea cu succes a acestei lucrări precum și în general a întregului recital.

După pauză am ascultat *Trei fantezii* de Schumann ; putem afirma cu tot curajul că execuția acestei bucăți se înscrie printre cele mai bune exemple de artă interpretativă violoncelistică, oferite publicului nostru. Aci, oaspetele nostru a arătat în mod strălucit posibilitățile sale de interpret al muzicii marelui romantic german, folosind cu multă pricepere rezerva bogată de mijloace de expresie specific instrumentale, pe care le posedă (vibrato, jocul de arcuș etc.) dovedind totodată și o cultură superioară a sonorității violoncelului, care este în genere proprie stilului său interpretativ.

Printre bucățile următoare trebuie să remarcăm lucrările : *Pastorală* și *Dans* de Jianu, *Adagio și Rondo* de Weber, bucăți de virtuozitate, executate în mod strălucit, precum și *Divertismentul* de Haydn-Piatigorski, *Nocturna în do diez* de Chopin-Piatigorski a fost pătrunsă de o adevărată lirică, caracteristică muzicii lui Chopin — nobilă, fără sentimentalism inutil. Restul pieselor : Delune — *Baladă pentru vîntul care plînge,* Poulenc — *Serenada,* precum și numeroasele bisuri : Rosselini — *La Fontana malata,* Rojelio Uge y Tajel — *Flamenga,* Skriabin — *Etude,* Valenciennes-Piatigorski — *Menuet* și Ceaikovski — *Vals sentimental* au fost marcate de o înaltă măiestrie interpretativă și de o execuție plină de inspirație.

Oaspetele nostru s-a prezentat în mod strălucit și în *Concertul în si bemol major* de Boccherini, pe care l-a interpretat împreună cu Filarmonica, la 3 decembrie, sub conducerea lui Arvid Iansons. Deosebit de intim și poetic a sunat adagio-ul, o bucată foarte apreciată în literatura violoncelistică. La cererea publicului Aldulescu a executat Sarabanda în do major de Bach.

In arta interpretativă a lui Radu Aldulescu se remarcă o îmbinare fericită a două calități care, în genere, se găsesc rareori împreună : pe de o parte o exprimare artistică liberă, iar pe de altă parte o precizie a ritmului (ca să nu vorbim și de cea a intonației).

Radu Aldulescu este și un excelent interpret de muzică de cameră, cultivînd paralel cu însușirile sale de solist și cele ale interpretului de muzică de cameră (el face parte, împreună cu frații Gheorghiu, din renumitul trio de pian, în afară de participarea sa la un duo de violoncele). Astfel el merge pe drumul celor mai buni reprezentanți ai culturii muzicale interpretative mondiale. Căldura lui, sensibilitatea lui adînc umană, nuanțarea sa fină sînt laturi care caracterizează arta sa interpretativă. Pentru mulți din țara noastră el trebuie să fie un exemplu de urmat."

Un festival al baletului contemporan

de TILDE URSEANU

La începutul lunii aprilie a avut loc în oraşul Brno din Republica Cehoslovacă, Festivalul Baletului Contemporan din ţara prietenă. In sala Teatrului Janacek s-au întîlnit colectivele de balet fruntaşe ale teatrelor din Brno, Praga, Bratislava, Pilsen, Ostrava, Usti şi Kosiţe. In acest teatru cu tradiţie, ce constituie o mîndrie arhitectonică a oraşului, sobru, încăpător şi situat în plin centru, au fost prezentate 12 spectacole de balet ale autorilor cehi, slovaci şi sovietici : Prokofiev, Novak, Haruş, Spisak, Haciaturian, Burghauser, Ciulaki şi Skwor.

Festivalul a avut ca temă „Baletul şi actualitatea". Obiectivul principal a fost analiza dezvoltării baletului cehoslovac în decursul celor 15 ani de la eliberare, răstimp în care s-au montat 49 opere şi 41 de balete din repertoriul mondial şi naţional.

In cadrul Festivalului s-au dat spectacole de balet, s-a discutat despre muzica acestui gen, despre moştenirea baletului clasic care astăzi ridică probleme interesante în ce priveşte montarea şi interpretarea, dar mai ales despre tematica şi limbajul muzical al baletului contemporan, despre o coregrafie cu un puternic conţinut de idei, caracterizată prin frumuseţea formei, realizată cu o înaltă măiestrie artistică.

Pe baza legăturii străvechi ce există între muzică şi dans sînt aşteptate să apară lucrări moderne, cu teme actuale, cu oameni vii, cu sentimente apropiate, noi, cu acţiune bine conturată. Căci este ştiut că dansul şi muzica au marea calitate de a dispune, poate, de cele mai accesibile şi universale mijloace de expresie.

Două momente din baletul „Dr. Faust" de Fr. Skwor

Compoziţia coregrafică trebuie să completeze muzica. Cînd coregrafia redă ceea ce exprimă compozitorul, întregind şi îmbogăţind expresia muzicală prin imaginea plastică a dansului, atunci maestrul de balet a reuşit pe deplin. Este de la sine înţeles că, la rîndul lui, compozitorul trebuie să simtă dansul, să cunoască problemele coregrafice, şi mai ales să iubească această artă. Istoria baletului ne arată că atunci cînd o muzică de bună calitate este încredinţată unui maestru de balet slab pregătit sau netalentat, piesa de balet îşi pierde valoarea ei artistică. Aşa se explică faptul că, chiar o capodoperă ca „Lacul lebedelor" a suferit la început, la premieră, o cădere. Aceasta s-a datorat nepriceperii coregrafului Reisinger, pe care profunzimea muzicii lui Ceaikovski l-a depăşit. Astfel, adevărata naştere a spectacolului „Lacul lebedelor" a avut loc doar atunci cînd Ceaikovski a colaborat cu marele coregraf Petipas.

In lumina celor de mai sus, mă voi opri asupra cîtorva din spectacolele vizionate în R. Cehoslovacă.

Spectacolul „Cenuşăreasa" de Prokofiev m-a încîntat prin prospeţimea lui, în prezentarea colectivului Teatrului Naţional din Pilsen. Maestrul de balet şi regizorul Ogoun — deşi cu o trupă foarte mică (19 fete şi 14 bărbaţi) — a realizat spectacolul cu multă grijă. Coregrafia simplă, cu o desfăşurare clară, a impresionat prin simplitate şi sinceritate.

De asemenea, scenografia a dat baletului un cadru adecvat şi atmosfera necesară. Nimic nu era în plus, nimic încărcat, nimic care să copleşească acţiunea. Elementele de decor nu făceau decît să întregească expresia coregrafică. Rolul Cenuşăresei, interpretat de către Martha Sinacikova, a impresionat prin aceeaşi gingăşie, acurateţă, sinceritate şi uşurinţă tehnică, calităţi ce se împleteau fericit cu umorul şi poezia. Este o balerină pe drept cuvînt iubită în Cehoslovacia.

Prezenţa la pupitru a dirijorului Rozen a fost încă o garanţie a reuşitei. Am simţit că dirijorul era adevăratul conducător al spectacolului. Cu atenţia concentrată atît asupra orchestrei cît şi a scenei, el unea eforturile tuturor pentru realizarea unui singur ţel, contopea totul în mişcare şi expresie, creînd imaginea artistică cea mai complexă care emoţiona cu adevărat. Este într-adevăr un dirijor de balet.

Din convorbirea cu dirijorul Rosen şi regizorul-maestrul de balet Ogoun, am aflat că spectacolul a fost pus în scenă în două luni şi jumătate, iar orchestra a avut 7 repetiţii de foaier şi 8 cu baletul în scenă. Realizatorii spectacolului consideră că 7 repetiţii la foaier sînt într-adevăr multe, dar muzica lui Prokofiev le-a făcut necesare. Astfel, e uşor de înţeles de ce ei pot monta 3 balete pe an.

Se știe că dirijorul este primul interpret al muzicii, devine primul colaborator al coregrafului și lui trebuie să i se acorde deplină încredere; cu condiția ca el să poată aprecia mișcările dansatorilor, așa cum în operă dirijorul poate îndruma pe cîntăreți. Este de fapt o specialitate.

In concluzie, de unitatea de vederi și perfecta colaborare a creatorilor depinde succesul acestui gen complex de spectacol.

Se întîmplă însă de multe ori ca realizatorii să înțeleagă același spectacol în mod diferit. Astfel, un alt spectacol de balet pe care l-am văzut la Brno „Rapsodia Carpatică" de compozitorul Spisak, mi se pare neizbutit, tocmai din cauza lipsei de unitate, ce provine la rîndul ei din lipsa de colaborare între realizatori. In acest caz, baletul a fost montat de un „regizor" de operă, iar dansurile compuse de un maestru de balet. De aici, destrămarea spectacolului în scene separate de divertismentele de balet, lucru care a dus la fragmentarea întregului spectacol.

Un alt balet despre care vreau să vorbesc este „Tinerețe" de compozitorul sovietic Ciulaki, în montarea maestrului de balet Nemecek, prezentat de colectivul Teatrului Național din Praga.

Libretul aparține lui Sloninskij și este inspirat după romanul lui Ostrovski „Așa s-a călit oțelul". Este vorba de un spectacol într-adevăr contemporan, care pune probleme specifice: înfăptuirea educației comuniste a tineretului, prin zugrăvirea pregnantă a exemplului unor tineri patrioți care întruchipează tipul omului nou, sovietic.

Nemecek a compus o desfășurare coregrafică bazată pe pașii cei mai simpli, reușind să exprime conținutul piesei și să contureze caracterele diferite și atît de bogate ale acestor eroi. Sarcina regizorului de balet n-a fost ușoară și el a întrebuințat între altele formule vechi. Astfel, grupa fetelor bogate a fost concepută pe baza baletului clasic, la pointe; celelalte, la ghetuțe, interpretau dansuri populare. El a vrut astfel să distingă cele două pături sociale. Acest procedeu, în aparență formal, a fost rezolvat inteligent așa încît în spectacol n-a deranjat.

In repertoriul baletului cehoslovac se bucură de o vie atenție și acele teme veșnic actuale, inspirate din literatura clasică universală, care poartă mesajul unor idei progresiste și al unor nobile sentimente umane, cum este de exemplu „Othello" de Hanuș.

Este foarte greu ca în spațiul de față să vorbesc pe larg despre toate cele 12 spectacole vizionate acolo. Am apreciat mai ales lucrările compozitorului Novak, cu un limbaj muzical evoluat, cu armonii interesante și o orchestrație modernă, îndrăzneață.

Vorbind despre dansatori, alături de Blajek și Sivacikova pe care i-am amintit, trebuie să vorbesc de Mazalova, Skalova, Vagnerova, de dansatorul Kura sau de dansatoarea Pavelcova care în „Floarea de piatră", interpretînd rolul dificil al stăpînei munților de piatră, ne-a

arătat o tehnică mare împletită cu o egală putere de interpretare.

Am vizitat laboratorul de filme documentare din Brno. Acesta aparține Institutului de Folclor și posedă în momentul de față 2.000 filme cu dansuri autentice culese din diferite regiuni ale țării. Există în aceste filme parteneri care atingeau vîrsta de 80 de ani. Am văzut adevărata polcă cehă, furiantul, porumbița slovacă, dansurile din Loșca și ceardașul.

Aceste filme sînt puse la dispoziția ansamblurilor și colectivelor care cercetează dansuri populare sau doresc să se inspire în creația lor, din folclorul autentic. Aceste filme constituie pe de altă parte cel mai obiectiv control în munca ansamblurilor.

In cadrul Festivalului am mai participat la o audiție pe benzi de magnetofon, unde s-au ascultat piese scrise pentru balet de compozitori moravi, inspirate în general din legende, versuri și basme populare.

Discuțiile și conferința care au încheiat Festivalul baletului contemporan de la Brno au arătat că multe din frămîntările coregrafilor de acolo sînt comune cu ale noastre, și anume: problema creației naționale, problema contemporaneității, problema dirijorilor care sînt chemați să se specializeze în balet, problema noilor cadre, problema schimbului de experiență larg și cît mai des ș.a.

Există de asemenea acolo preocuparea pentru sectorul criticii de balet capabilă să analizeze cu autoritate problemele pe care le ridică un spectacol coregrafic. Festivalul a fost o acțiune rodnică constituind un pas înainte pentru baletul din țara prietenă.

TINERI MUZICIENI

Ştefan Ruha

de

J.-V. P. şi A. BENKÖ

Ştefan Ruha este unul dintre cei mai înzestraţi violonişti ridicaţi în condiţiile noi de promovare a tinerelor noastre talente.

Născut într-o familie numeroasă şi săracă (în casa părintească erau şase fraţi), Ştefan Ruha nu a avut o copilărie prea uşoară. Tatăl său a deslușit însă, de timpuriu, darurile micului Ştefan pentru muzică şi din puţinul pe care îl cunoştea (el însuşi cînta la vioară) a început să-i arate şi copilului cînd acesta era numai de cinci ani. Ştefan Ruha a îndrăgit instrumentul făcînd necontenit progrese. Faptul că un copil talentat deprinde, din cea mai fragedă vîrstă, cîntul la un instrument, are o mare importanţă pentru evoluţia sa artistică. Acest lucru s-a vădit ulterior cu prisosinţă. Ruha a dobîndit o deosebită agilitate în mînuirea instrumentului, şi-a format urechea muzicală.

În anii care au urmat Eliberării, a fost primit la Şcoala de muzică din Cluj, unde a început să studieze organizat, sub îndrumarea profesoarei Paula Kouba.

Distingîndu-se datorită însuşirilor sale, el este primit la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj în clasa de vioară a profesorului Francisc Balogh, cu care a studiat pînă la absolvenţă. Uşurinţa şi siguranţa cu care cînta, facilitatea de a citi o partitură au făcut ca el să fie angajat, încă de pe băncile Conservatorului, violonist în orchestra Operei Maghiare ; în scurt timp, el a ajuns în fruntea orchestrei, concert maestru al acesteia — funcţie pe care a deţinut-o din 1949 pînă în 1957, cînd a trecut la orchestra Filarmonicii din Cluj. Dar Ruha a atras atenţia tuturor asupra sa cu prilejul Concursului Naţional şi al Festivalului Internaţional al Tineretului şi Studenţilor din 1953, de la Bucureşti. Atunci el a apărut ca un element de mare viitor.

Anii care au urmat au însemnat, într-adevăr, o continuă ascensiune a tînărului violonist, o afirmare a sa atît pe plan naţional cît şi internaţional.

În 1958 Ştefan Ruha a participat la Concursul Internaţional Ceaikovski de la Moscova, repurtînd un succes de seamă, Premiul al III-lea, clasîndu-se imediat după violoniştii sovietici Valeri Klimov şi Victor Picaizen. David Oistrah a avut cu acest prilej cuvinte de laudă şi încurajare, pentru Ruha.

În urma acestei izbînzi, el a concertat la Moscova, Odesa, Harkov, Chişinău, bucurîndu-se pretutindeni de o caldă primire din partea publicului, fiind apreciat şi în cercurile muzicale. O dovadă o constituie şi faptul că în Uniunea Sovietică i s-au imprimat, cu acest prilej, cîteva din piesele cîntate (Sonata în sol minor de Haendel, Ciacona de Vitali, Poloneza în la major de Wieniawski, Scherzo şi Meditaţie de Ceaikovski). Ulterior, Ruha a înregistrat şi la noi, Concertul în re major pentru vioară şi orchestră de Ceaikovski.

Întors de la Moscova, violonistul nu se culcă pe laurii cîştigaţi ci studiază cu şi mai multă ardoare, pregătindu-se în vederea Concursului internaţional „George Enescu". În toamna aceluiaşi an el repurtează un nou succes de răsunet, obţinînd

La Concursul „Ceaikovski", Moscova, 1958

de data aceasta, alături de violonistul sovietic Solomon Snitkovski, Premiul I.

Aceste confruntări internaţionale, emulaţia pe care i-au stîrnit-o audierea celorlalţi participanţi şi ca o consecinţă cunoaşterea stilului lor de muncă şi interpretare, au exercitat o binefăcătoare înrîurire şi asupra lui Ştefan Ruha, lărgindu-i mult orizontul artistic.

În acelaşi an el este numit solist al Filarmonicii din Cluj, ceea ce i-a prilejuit noi posibilităţi de dezvoltare a violonisticei. Ruha dă concerte împreună cu cele mai de seamă orchestre simfonice ale ţării, precum şi recitaluri, a căror pregătire i-a adus în chip neîndoios îmbogăţirea mijloacelor de expresie.

Ruha a pregătit cu asiduitate programul cerut de Concursul Internaţional Marguerite Long-Jacques Thibaud, competiţie la care, prezentîndu-se în 1959,

reușește să se claseze cu succes, obținînd Premiul al II-lea. Între timp el a întreprins o seamă de turnee în străinătate. Astfel în 1958 a concertat împreună cu Filarmonica „George Enescu" în Uniunea Sovietică, la Moscova, Leningrad, Kiev și Odesa. Un an mai tîrziu el a dat concerte în R.D. Germană, R.P. Bulgaria, iar anul acesta a concertat în R.P. Ungară și în R. Cehoslovacă, fiind programat în cadrul Festivalului Internațional „Primăvara la Praga". Acestea sînt, în linii mari, etapele pe care le-a trecut în cariera artistică.

Care sînt caracteristicile violonisticei lui Ștefan Ruha ? În primul rînd o mare ușurință a execuției. Cele mai exigente probleme de tehnică sînt rezolvate de violonist cu o ușurință și suplețe care uimesc. Piese de virtuozitate deosebit de dificile — Capriciile de Paganini, Polonezele de Wieniawski și Sonatele de Ysaye, Capriciul de Mostras etc. etc. sînt executate de Ruha fără efort aparent ; violonistul pare să cînte așa cum respiră. Tonul său este curat, intonația justă, frazarea sa este suplă și frumos cizelată, discursul muzical desfășurîndu-se în chip firesc.

Ruha dispune de un repertoriu bogat : concerte de vioară și sonate de Mozart, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Vivaldi, Tartini, Veracini, Ceaikovski, St-Saëns, Taneev, Prokofiev, Bartok, Șostakovici etc. El a prezentat în primă audiție și lucrări concertante de Eugen Cuteanu și Wilhelm Demian.

Manifestările sale în țară și peste hotare au întrunit aprecieri dintre cele mai favorabile. Astfel, personalități de frunte ale muzicii sovietice ca Aram Haciaturian, au scris despre Ruha, cu prilejul concursului Ceaikovski, că „este un adevărat maestru al arcușului, un virtuoz și un mare artist. Trăsătura caracteristică a talentului său este, atunci cînd cîntă, o sonoritate fină". Cu același prilej, violonista Galina Barinova (membră în juriul concursului) făcea următoarele aprecieri : „Violonist foarte înzestrat ale cărui posibilități tehnice par într-adevăr nelimitate și a cărui virtuozitate are strălucirea și ușurința proprie maeștrilor de clasă internațională."

Cronicarul nostru Alfred Hoffman, nota, la rîndul său : „Iată un adevărat violonist. Tonul e cald și de bună calitate, virtuozitatea lui firească apare perfect încadrată stilului".

Cronicile apărute în presa maghiară au relevat de asemenea însușirile remarcabile ale lui Ruha : „Pe lîngă piesele de concert de efect, el găsește tonul cuprinzător pentru tălmăcirea muzicii cele mai adîncite și de calitate superioară..." (Andrei Pernye) iar Ștefan Peterfi afirmă că „fără exagerare se poate spune că în stagiunea 1959—1960 una din surprizele cele mai plăcute a fost debutul artistului — violonist Ștefan Ruha".

Interpretarea pe care Ștefan Ruha o dă muzicii este, neîndoios, aceea a unui virtuoz al viorii. Și fapt este că atenția sa a fost îndreptată îndeosebi către piese în care bravura execuției se află pe primul plan.

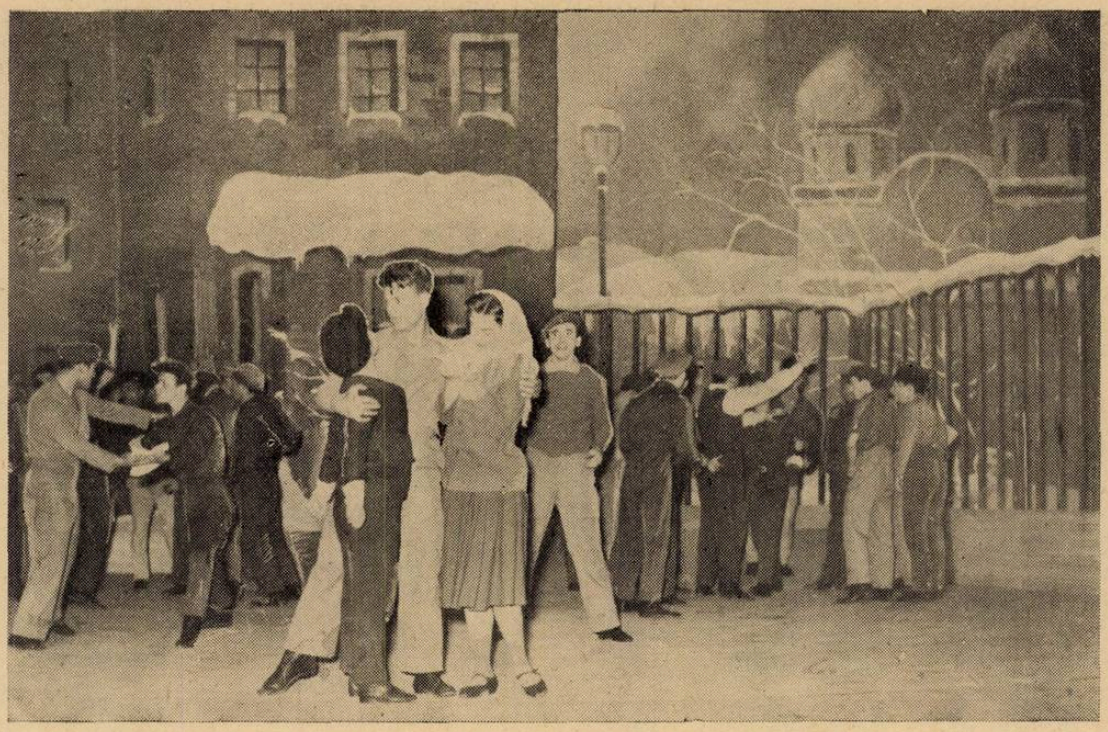
Strălucirea cu care redă, de pildă, concertul de Mendelssohn-Bartholdy sau Concertul (în re major) de Mozart, este a unui virtuoz de mare clasă. Ruha are acel brio al execuției care atrage și cucerește pe ascultător. El nu trebuie să neglijeze însă adevărul că virtuozitatea reprezintă numai una din fațetele violonisticei și că unui interpret i se cere ca, plecînd de la această stăpînire superioară a meșteșugului, să dezvăluie ascultătorului cuprinsul de emoții și idei al muzicii pe care o înfățișează.

Ruha se află tocmai la acest moment al carierei sale artistice cînd trebuie să își îndrepte atenția către aprofundarea și exprimarea în chip cît mai puternic și mai convingător a conținutului muzicii — poziție pentru care militează cultura noastră nouă, socialistă. În această privință exemplul unor maeștri de renume universal în frunte cu David Oistrah trebuie să stea și în fața lui Ștefan Ruha. O atenție deosebită se cuvine a da și repertoriului. Se constată că muzica lui Bach, atît de importantă pentru formarea gîndirii artistice de adîncime, lipsește din repertoriul lui Ruha. Și cu părere de rău trebuie să arătăm, de asemenea, că muzica românească ocupă un loc prea mic în preocupările sale de program. Or, tocmai de la un violonist ca Ruha, cu nenumărate manifestări în țară și peste hotare, se așteaptă prezentarea într-o cît mai frumoasă lumină a creației contemporane românești.

Oricît de absorbantă ar fi munca sa artistică, Ruha este dator să-și îmbogățească, pe de altă parte, necontenit, cunoștințele în domeniul muzicii, să aprofundeze conținutul emoțional al lucrărilor și stilul specific în care ele se cer redate, să cunoască chipul în care ea este interpretată de marii maeștri ai arcușului. El este chemat, de asemenea, să-și făurească o cultură generală cît mai vastă, mai bogată, ceea ce îl va ajuta enorm pe calea adîncirii operei de artă.

În chipul acesta va sui trepte mai înalte în cariera-i artistică ce se anunță atît de frumoasă.

Cu prilejul decernării Premiului I la Concursul „George Enescu" 1958



Balada Patriei

Ansamblul de cîntece şi dansuri al Consiliului Central al Sindicatelor a înscris în repertoriul său un nou spectacol muzical coregrafic „Balada Patriei", primit cu un viu interes. Momente de seamă din istoria de luptă a poporului nostru, de la revoluţia din 1848 şi pînă la izbînzile din zilele noastre, sînt evocate în cele 9 tablouri în care poezia, dansul, muzica corală şi cea instrumentală se îmbină în mod organic. File din cartea trecutului glorios se desprind şi capătă viaţă sub ochii spectatorilor, faptele eroice sînt retrăite în gesturi puţine dar de adînci semnificaţii.

Este interesant felul în care realizatorii spectacolului au ştiut să creeze cadrul epic, de baladă, în scenele de legătură dintre tablouri, atît prin mijloace muzicale (cîntecul solistei, interludiile orchestrale) cît şi prin ingenioase efecte scenice. Aici trebuie relevată calitatea cu totul deosebită a versurilor lui Dan Deşliu care preced fiecare tablou. In imagini literare simple dar pline de plasticitate şi vigoare, poetul dă glas sentimentelor poporului de la revolta împotriva împilării din trecut şi pînă la bucuria avîntată a constructorilor socialismului.

Muzica lui Florin Comişel, urmărind redarea aceleiaşi game afective largi şi a conţinutului bogat de idei, a reuşit doar în parte să-şi atingă scopul propus. Compozitorul este prin temperament un liric, de aceea momentele cele mai inspirate ale partiturii sale sînt cele impregnate de lirism. Sentimentele senine ca şi bucuria voioasă sînt exprimate printr-o muzică cu reale calităţi melodice. Momentele de încordare şi luptă ar fi necesitat însă mijloace muzicale mai complexe, o orchestraţie variată şi o armonie care să exprime starea de tensiune. In general muzica nu prezintă o suficientă unitate de stil; partitura se bazează pe alternarea unor „numere" foarte diferite în ceea ce priveşte factura şi genul (dansuri populare, cîntece de masă, operetă etc.) fără încercarea de a îmbina toate aceste elemente într-un tot organic. Dacă asupra folclorului compozitorul are încă o viziune destul de idilică reţinînd numai anumite aspecte nu îndeajuns de caracteristice, scenele sale corale, în stilul viguros al cîntecului de masă, sau ansamblurile finale în gen operetistic sînt cu adevărat reuşite şi cîştigă imediat pe ascultător.

Libretul poeţilor Florin Raba, Iuliu Raţiu şi Constantin Titus şi montarea şi coregrafia spectacolului, semnate de Floria Capsali şi Mitiţă Dumitrescu, au permis Ansamblului C.C.S. desfăşurarea variatelor sale posibilităţi, puse în slujba conţinutului bogat de idei. Există însă şi momente coregrafice mai convenţionale, lipsite de verdicitate; acestea apar uneori ca simple pretexte pentru dans (de exemplu în tabloul 8). Mijloacele coregrafice sugestive, desăvîrşita pregătire a ansamblului de balet asigură spectacolului o ţinută artistică superioară.

Decorurile şi costumele semnate de N. Lebas sînt adecvate atmosferei diferitelor tablouri şi dovedesc imaginaţie şi bun gust. In ceea ce priveşte interpretarea muzicală, desigur că orchestra, dirijată de Victor Popescu, care la primele spectacole a vădit unele deficienţe pe măsură ce numărul de reprezentaţii va creşte, va ameliora calitatea execuţiei pentru a egala nivelul celorlalte componente ale spectacolului. In sfîrşit trebuie să menţionăm în mod special aportul corului care, pregătit de dirijorul Nicolae Ciobanu, a cîntat cu claritate, precizie şi deosebită omogenitate.

E. N.

OASPEȚI

Bella Rudenko și Melania Bugarinovic

Cu un viu interes au fost așteptate spectacolele „Rigoletto" și „Traviata" de Verdi la Teatrul de Operă și Balet cu soprana Bella Rudenko, artistă emerită a R.S.S. Ucrainiene, laureată a concursurilor internaționale de la Toulouse și Moscova, cunoscută și apreciată de publicul nostru din vizita de acum un an.

Dotată cu o voce puternică, de o claritate excepțională, cu o mare extensiune, dispunînd de acute pline de strălucire, egală și unitară în toate registrele, tînăra cîntăreață utilizează cu dezinvoltură și brio tehnica coloraturii, picurînd cascade de staccato, susținînd, cu ușurință, cele mai dificile vocalize, triluri etc. Artista îmbină, în mod creator, tehnica sa vocală cu o aleasă simțire și o justă înțelegere a personajelor interpretate, vădind preocuparea de a lega gestul și mișcarea cu muzica lui Verdi. În marea arie din actul I („Nume drag"), în duetul cu Rigoletto („Plîngi, plîngi" și „Răzbunarea"), ca și în cvartetul și scena finală, Gilda realizată de soprana Bella Rudenko s-a înfățișat ca o fiică duioasă, iubitoare, dezvăluindu-ne bogata gamă a însușirilor sale artistice.

Ea a conturat cu plasticitate pe Violetta din „Traviata": frivolă și cochetă, în prima scenă, exuberantă și dornică de o viață nouă în aria din actul I, împovărată de o copleșitoare, dar reținută durere, în duetul cu Germont-tatăl din actul al II-lea, măcinată de suferință, în „Adio timpuri fericite" și în final.

Micile imperfecțiuni de ordin tehnic (unele respirații insuficient dozate, ținerea unor acute, peste limita necesară, care, scurtînd sfîrșitul frazei îi micșorează forța expresivă), sînt lipsuri remediabile, artista, deși tînără, fiind pe drumul maturității sale profesionale.

Bella Rudenko, Dinu Bădescu și David Ohanezian în opera Rigoletto

Din restul distribuțiilor relevăm vocea de amploare puțin obișnuită și talentul actoricesc al baritonului David Ohanezian (Rigoletto). Cîntărețul a trăit intens drama bufonului, înfățișîndu-l ca pe un părinte zbuciumat de soarta copilei sale, în scena și duetul din actul I, copleșit de o nețărmurită durere în aria din actul al II-lea, hotărît să se răzbune, în duetul cu Gilda. Pentru a ajunge la o expresie și mai puternică, vocea baritonului David Ohanezian trebuie să capete o mai mare suplețe.

De asemenea, relevăm impresionanta creație a baritonului Dan Iordăchescu în rolul lui Germont-tatăl. În special în duetul cu Violetta din actul al II-lea și în aria din același act („De-al Provenței soare cald"), prin redarea completă a tuturor subtilităților partiturii lui Verdi, prin frazare, dicțiune, muzicalitate și o expresivitate cuceritoare, Dan Iordăchescu a atins o culme a interpretării sale. Sîntem convinși că în viitor, jocul său de scenă (care are unele momente statice) va deveni mai natural, mai convingător.

Tenorul Octavian Naghiu, care a cîntat în rolul lui Alfred, posedă o voce plăcută și resurse naturale suficiente pentru a deveni un cîntăreț de operă. Deocamdată însă emisia și impostația vocii sale se cer îmbunătățite. Nu are încă o unitate a registrelor (în special cel înalt este forțat și lipsit de noblețe). Printr-un studiu îndelungat și sub o supraveghere competentă, cîntărețul trebuie să-și însușească mai temeinic meșteșugul cîntului și al interpretării, diversitatea stilurilor, să-și dezvolte muzicalitatea și simțul ritmului.

★

Apreciată cu mulți ani în urmă ca o cîntăreață vaioroasă, mezzosoprana iugoslavă Melanya Bugarinovič ne-a oferit prilejul de a o asculta pe scena T.O.B. în operele „Trubadurul" și „Aida" de Verdi.

In rolul Azucenei, din prima operă, artista a conturat cu vigoare pe bătrîna țigancă nomadă, hotărîtă să răzbune moartea mamei sale. Vocea sa generoasă, rotundă, folosind unele inflexiuni adecvate în registrul de alto și mezzo ne-a redat cu mijloace expresive vocale și scenice simple dar convingătoare, variatele stări sufletești ale personajului.

Nu tot atît de potrivită ca fizic, concepție interpretativă și chiar ca voce, a fost realizarea cîntăreței în rolul tinerei prințese egiptene Amneris, rol care cere o subtilizare și o interiorizare mai adîncă. Melanya Bugarinovic ne-a înfățișat latura de mîndrie a lui Amneris, atitudinea ei solemnă și dorința de a-și domina rivala — Aida. Nu a reușit să ne convingă de iubirea pătimașă ce i-o poartă lui Radames. Aria „Vino dragostea mea" din actul al II-lea solicită o nuanțare mult mai fină. Pe de altă parte, unele respirații scurte, ca și repetatele începuturi de frază (în special în registrul acut), lipsite de promptitudinea intonației, au diminuat din forța expresivă a cîntăreței.

AL. COLFESCU

Ida Haendel

Atît în cadrul Concertului Orchestrei Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta cît şi la recitalul dat împreună cu pianistul Radu Negreanu, violonista Ida Haendel (Anglia) s-a manifestat cu succes.

Violonista cîntă cu siguranţă, cu un ton de o remarcabilă claritate şi justeţe, în acelaşi timp cald şi pătrunzător. Virtuoză a arcuşului, ea şi-a întocmit programul nu numai cu lucrări de bravură — de altfel importante şi sub raportul conţinutului lor emoţional — dar şi cu piese de substanţă muzicală. Ea a înfăţişat cu dăruire lucrări de exigenţă artistică: Concertul în re major pentru vioară şi orchestră de Beethoven, Sonatele pentru vioară şi pian de Franck (în la major) de Brahms (în re minor op 108). Execuţia a fost înaripată, fără să afirmăm însă că interpreta a redat cu o aceeaşi adîncime toate momentele dramatice ale lucrărilor.

S-a desprins, de-a lungul recitalului, interpretarea dată „Poemului" de Chausson. Însufleţită de un sentiment profund care ne-a amintit de George Enescu (de ale cărui îndrumări s-a bucurat şi Ida Haendel, fostă elevă a maestrului), tălmăcirea pe care a dat-o s-a distins prin plenitudinea execuţiei şi căldura expresiei.

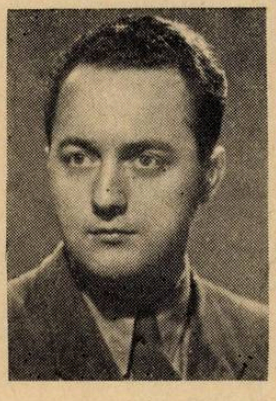
A prezenta apoi cu o deosebită fineţe a sonorităţilor şi cu un sentiment de poetică reverie „Habanera" de Ravel, „Fîntîna Arethusei" de Szymanovski şi cu vitalitate ritmică „Dansul rus" din baletul „Petruşka" de Strawinski. Am apreciat, de asemenea, stilul autentic în care a cîntat „Aria" (pe coarda sol) de Bach, chipul explicit în care a redat polifonia acestei piese de concert.

Alte bucăţi de bravură ca „Poloneza" în re major de Wieniawski şi Variaţiile pe coarda sol pe tema „Moise" de Paganini, precum şi „Dansurile romîneşti" de Bartók, oferite în supliment, au confirmat multitudinea valoroaselor însuşiri tehnice şi interpretative de care dispune violonista.

Dirijorul Iosif Conta a condus cu tact orchestra Radioteleviziunii, favorizînd, prin sonorităţile moderate create, cîntul luminos al solistei. Subliniem, pe de altă parte, contribuţia importantă adusă de pianistul Radu Negreanu, muzician sensibil şi competent, la izbînda recitalului.

C. S.

Simfonia de Şt. Niculescu



Ştefan Niculescu face parte din generaţia de compozitori crescută în anii regimului democrat-popular. Încă din timpul studiilor sale la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", s-a făcut remarcat printr-o Sonată pentru clarinet şi pian în care autenticitatea fiorului liric şi discreţia cu care acesta era tălmăcit lăsau să se întrevadă o deosebită sensibilitate muzicală dublată de o temeinică disciplină în mînuirea formelor de expresie. Simfonia pe care am ascultat-o în concertul Orchestrei Cinematografiei din seara zilei de 12 aprilie înseamnă nu unul, ci mai mulţi paşi înainte în sensul că fiind scrisă în timp de aproape doi ani — perioadă în care compozitorul îşi căuta cu febrilitate drumul creator —, fiecare parte marchează o etapă cu preocupări şi predilecţii bine delimitate. Astfel, dacă în partea I-a integrarea intonaţiilor cîntecului popular într-o scriitură neoclasică pare o preocupare constantă, iar în partea lentă se remarcă depănarea unei melodici de un cald lirism pe coordonatele cromatismului cu latenţe dramatice al muzicii lui Bartok, finalul ne apare ca momentul în care Ştefan Niculescu îşi echilibrează mai bine substanţa emoţională ce îi este proprie, cu mijloacele de expresie pe care aceasta le cere.

Studierea aprofundată a lucrărilor de maturitate ale lui Enescu cu toată bogăţia de sugestii pe care o oferă în domeniul dezvoltării creatoare a cîntecului nostru popular i-a înlesnit compozitorului găsirea unui drum propriu. (Ştefan Niculescu este şi autorul unui studiu despre „Aspecte ale creaţiei enesciene, în lumina Simfoniei de cameră" a cărui importanţă rămîne mereu actuală pentru tinerii noştri compozitori). Astfel compozitorul se situează în mod creator pe linia de dezvoltare a muzicii noastre, ţinînd seama de etapa actuală în care o serie de dificultăţi inerente începutului unei tradiţii muzicale, au fost definitiv depăşite.

Necunoscînd alte lucrări mai noi ale lui Ştefan Niculescu, nu ne putem da seama în ce măsură anumite trăsături cuprinse în Simfonie — şi în special în finalul ei — au căpătat un aspect definitiv. Dar caracteristicile de temperament, de sensibilitate şi felul în care compozitorul abordează complexul proces al creaţiei, apar evidente ascultătorilor. Astfel, temperament înclinat spre redarea efuziunilor lirice care nu rareori ating pateticul precum şi sensibilitate deschisă la receptarea freamătului vieţii ce palpită împrejur, compozitorul Ştefan Niculescu nu neglijează importanţa travaliului artistic, necesar pentru transformarea ideii şi emoţiei în operă de artă, denotînd mereu o ascuţită conştiinţă în faţa activităţii de creaţie.

Desigur că la o primă lucrare simfonică de asemenea proporţii există şi unele deficienţe. Astfel s-ar putea obiecta încărcarea excesivă a paletei orchestrale care pe lîngă faptul că îngreunează cu mult execuţia, dezechilibrează raportul firesc care trebuie să existe între melodie şi armonie sau între diversele voci ale unei ţesături polifonice. Teme de o remarcabilă expresivitate, cum ar fi tema a II-a din partea I-a sau chiar frumoasa temă a finalului, nu sînt puse suficient în lumină, necesitînd din partea dirijorului şi orchestrei un efort suplimentar în ceea ce priveşte dozarea, care defavorizează comunicarea directă cu auditoriul.

În ceea ce priveşte execuţia, — avînd în vedere dificultatea partiturii, — a fost meritoasă. Desigur că o mai mare atenţie în intonaţie precum şi reliefarea mai pregnantă a diferitelor planuri sonore, ar fi fost necesară. Dar nu putem trece cu vederea reuşita în ansamblu a interpretării, efectul făcîndu-se imediat simţit prin succesul de public spontan. Salutăm Orchestra Cinematografiei şi pe dirijorul său Paul Popescu, care abordează cu mult curaj şi tragere de inimă, lucrările noi ale compozitorilor noştri, făcînd cunoscută pe o scară largă noua creaţie muzicală romînească.

A. S.

O primă audiție și unele probleme ale muzicii de orgă

În ultima vreme, în creația românească a apărut un nou gen, muzica de orgă, tot mai mult prezentă în recitaluri și concerte, bucurîndu-se de interesul publicului. În programele care erau în trecut bazate exclusiv pe muzica universală, apar acum și lucrări românești, fapt îmbucurător întrucît orga oferă compozitorului imense posibilități de expresie. Prin forța ei de pătrundere, dar mai ales prin bogata ei paletă de culori, orga poate fi comparată cu o orchestră mare simfonică.

Folosirea ei este deosebit de variată. Ca instrument întrebuințat în cadrul orchestrei simfonice, ea imprimă acesteia măreție și o forță sonoră mărită. Exemplul cel mai elocvent în această direcție îl constituie momentul de-a dreptul zguduitor din Simfonia „Manfred" de Ceaikovski, cînd orga se alătură celorlalte instrumente, pentru redarea frămîntărilor sufletești ale cunoscutului erou. Un alt exemplu, la fel de convingător, ni-l oferă Simfonia a III-a cu orgă de Saint-Saëns, mult superioară celorlalte lucrări ale compozitorului, a cărei mare popularitate se datorește, poate, tocmai folosirii orgii. Am putea aminti de încă multe lucrări ca „Simfonia Alpilor" de Richard Strauss, „Serbări romane" de Ottorino Respighi, Simfonia a III-a de George Enescu, cantata „Glasul lui Lenin", oratoriul „1907" și poemul simfonic „Va înflori acel Arminden" de A. Mendelsohn precum și poemul simfonic „Luceafărul" de Pascal Bentoiu unde orga are un rol însemnat în redarea conținutului emoțional.

Desigur, importanța cea mai mare o are ca instrument solistic, fie folosit în cadrul genului concertant, împreună cu orchestra simfonică sau cu diferite formații de cameră, fie folosit singur.

Dispunînd de mai multe claviaturi (de la 2—5 manuale), de un pedalier acționat de picioare și de o imensă gamă de registre la care se mai adaugă imense posibilități de combinație (manuale între ele, manuale cu pedalier etc.), orga oferă mari posibilități tehnice și o foarte variată gamă de expresie. Compozitorii mari din toate epocile în frunte cu Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, Ceaikovski, Reger, Franck, Hindemith — ca să amintim numai de cei mai de seamă — au apreciat posibilitățile acestui instrument, creînd lucrări valoroase în cadrul genului.

Este suficient a aminti de cîteva lucrări ca populara Toccata și fuga în re minor, Fantezia și fuga în sol minor, Preludiu și tripla fugă în mi bemol major de J. S. Bach, cele 12 concerte pentru orgă și orchestră de Haendel, sonatele de Mendelssohn-Bartholdy, ca să ne dăm seama de importanța pe care acest gen îl ocupă în literatura muzicală.

Există însă oameni care confundă muzica de orgă cu muzica religioasă și socotesc orga de-a dreptul un instrument mistic. Este inutil să amintim că instrumentul ca atare, în cazul nostru orga, nu poate fi nici mistic nici laic, depinde cum și în ce scop este folosit. De altfel orga a fost preluată de către biserica catolică de-abia în secolul al IX-lea.

Instrumentul este de origine orientală. Începînd din secolul al doilea înaintea erei noastre, în Grecia antică își găsește întrebuințarea orga hidraulică. În Europa apuseană, orga a apărut cu mult mai tîrziu. Prima știre despre ea ne-o oferă documentul de donație prin care în anul 757 împăratul bizantin Constantin Kopronymos dăruiește regelui Peppin un astfel de instrument, care pe acea vreme număra doar 8—15 tuburi. În secolul al IX-lea, ea își găsește întrebuințarea la studiul de canto în mănăstirile din Franța și Germania. Din ce în ce numărul tuburilor se mărește iar în jurul anului 1325 i se adaugă și pedalierul.

Dar din cauza canoanelor severe în care era încorsetată muzica de către biserica catolică în acea vreme, și muzica de orgă s-a dezvoltat destul de încet. O dată cu reforma lui Luther, cu coralul protestant, muzica populară a pătruns în muzica sacră, grăbind pe de o parte dezvoltarea ei iar pe de altă parte procesul de continuă laicizare a acesteia. Evoluția, la care compozitorul Buxtehude a contribuit în mod substanțial, a culminat în arta lui Bach și Haendel. Pe cînd Bach, prin serviciul său (o bună parte a vieții sale a fost în slujba bisericii luterane), era încă legat de muzica bisericească, compozitorul de opere Haendel — în același timp și dirijor la operă și vestit clavecinist și organist —, a fost primul care a despărțit muzica de orgă de cea bisericească. Cele 12 concerte pentru orgă și orchestră au fost destinate a fi cîntate în timpul pauzelor la operă. Deci, chiar în secolul al 18-lea a existat o muzică de orgă complet laică. Dar dacă analizăm mai profund piesele pentru orgă ale lui J. S. Bach, vom vedea că aceste lucrări, atît prin formele în care au fost îmbrăcate (preludiu, fantezie, passacaglie, canzona, arie, fugă etc.), forme instrumentale laice, cît și prin conținutul de idei adînc uman pe care le exprimă, n-au nimic comun cu muzica religioasă. De altfel înșiși clericii au recunoscut aceasta, criticînd de nenumărate ori muzica lui Bach ca fiind prea laică, necorespunzătoare spiritului religios. Muzica de orgă a lui Bach exprimă cele mai profunde sentimente, cu o mare forță de expresie, care fac ca ea să fie mereu prețuită de masele iubitoare de muzică.

Mozart, cu toate că n-a scris prea mult pentru acest instrument, are totuși meritul de a fi introdus stilul omofonic în cadrul genului.

O nouă înflorire o cunoaște muzica de orgă în secolul al 19-lea. Mendelssohn-Bartholdy introduce împreună cu noi forme, ca sonata și liedul, un suflu nou, romantic. Melodiile simple, de o substanță predominant lirică inspirată din cîntecul popular german, se dovedesc a fi potrivite instrumentului. Iosef Rheinberger are meritul de a reînvia concertul pentru orgă și orchestră.

Sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru marchează o nouă eră în evoluția genului. César Franck în Franța, Max Reger în Germania

devin reprezentanții principali ai unei noi tendințe în muzica de orgă. Cu toate că punctele de plecare a acestor doi mari compozitori sînt diferite — Franck a pornit de la muzica romantică, wagneriană iar Reger a încercat să reînvie arta polifonică, pornind de la marele Bach, — muzica lor are totuși trăsături comune: caracterul eminamente cromatic precum și supraîncărcarea facturii muzicale.

În urma activității celor doi maeștri, o întreagă pleiadă de compozitori au încercat să cultive acest gen ai căror exponenți de frunte pot fi socotiți astăzi Messiaen în Franța și Hindemith în Germania. Hindemith, plecînd de la înaintașul său Reger, a dat o mare importanță cîntecului popular, întrebuințînd în Sonata a III-a pentru orgă exclusiv teme de provenientă populară.

În secolul nostru se poate observa în diferite țări din estul Europei o rapidă dezvoltare a genului.

După Marea Revoluție Socialistă, în Uniunea Sovietică, alături de celelalte genuri, se dezvoltă și muzica de orgă al cărei animator a fost cunoscutul organist și compozitor Gedike. Pe lîngă activitatea sa pedagogică — a format o întreagă pleiadă de buni organiști ca Leonid Roisman, Isay Braudo Grodberg, Hugo Lepnurm — el a compus numeroase lucrări pentru orgă. Astăzi în viața muzicală sovietică, muzica de orgă ocupă un loc important. Este îndeajuns să amintim de faptul că în luna noiembrie 1959 la Moscova au avut loc nu mai puțin de 12 recitaluri de orgă (în medie 3 pe săptămînă).

În Cehoslovacia, țară cu o veche tradiție în acest domeniu, a început o nouă înflorire a muzicii de orgă, mai cu seamă tinerii compozitori manifestînd o deosebită dragoste față de acest gen. Compozitori ca: Emil Hlobil, Karel Janecek, Jiri Rheinberger, Milos Sokolo, Miloslav Kabelac, Petr Eben, Jan Zimmer au creat lucrări voloroase în cadrul acestui gen.

În țara noastră, avem o bună tradiție în materie de orgă, îndeosebi în Ardeal, la Sibiu și la Orașul Stalin. O dată cu construirea orgii din sala Ateneului, Capitala dispune și ea de un instrument valoros. Anul acesta, Bucureștiul va primi o nouă orgă care va fi instalată în noua sală a Radioteleviziunii, în curs de finisare.

Față de condițiile de studiu nefavorabile din trecut, cînd la noi nu exista o școală de orgă și organiștii trebuiau „importați" din străinătate, acum, sub îndrumarea unor maeștri de seamă ca Fr. Xaver Dressler și Viktor Bieckerich a crescut o generație tînără de organiști dotați ca Helmut Plattner, Horst Gehann și Joseph Gerstenengst — din generația cea mai tînără, — dintre care H. Plattner s-a impus și în străinătate, obținînd Premiul al II-lea la Concursul Internațional „Primăvara la Praga" din anul 1958. Înființarea catedrei de orgă la Conservator este încă o dovadă a importanței care se dă astăzi dezvoltării muzicii de orgă, care de altfel se bucură de o mare dragoste din partea publicului larg. Mărturie stau sălile mereu pline la recitalurile de orgă.

Toate aceste condiții, interpreți valoroși, public amator și existența unor instrumente a făcut posibilă dezvoltarea genului de orgă în cadrul muzicii noastre. Ținînd seama de marile posibilități de expresie ale instrumentului și de dragostea publicului față de acest instrument, compozitorii noștri au datoria să creeze și mai departe, îmbogățind astfel literatura de orgă cu lucrări care exprimă prin imagini puternice viața nouă a zilelor noastre.

★

Unul din primii compozitori romîni care a sesizat însemnătatea orgei pentru exprimarea unui nou conținut în muzică a fost Alfred Mendelsohn. În lucrările sale ca oratoriul „1907", poemul simfonic „Va înflori acel Arminden", cantata „Glasul lui Lenin", alături de orchestra simfonică, el a folosit cu mult succes orga. Pe lîngă aceste lucrări, compozitorul a mai scris o serie de compoziții pentru orgă solo ca: „Fantezie, Coral și Fugă", „Toccata, canzone și passacaglie", „Sonata brevis" pentru vioară și orgă, Trei duete pentru sopran, mezzosopran și orgă etc. Concertul pentru orgă și orchestră de cameră scris recent și prezentat în prima audiție de către organistul Horst Gehann, constituie o nouă contribuție la făurirea unui repertoriu concertistic romînesc.

Cu toate că lucrarea reprezintă o prelucrare a unei compoziții pentru orgă solo, scrisă cu cîtva timp în urmă, trebuie să subliniem din capul locului reușita acesteia. De altfel, s-a și bucurat, atît din partea publicului cît și din partea orchestrei, de o primire foarte caldă.

Raportul dintre instrumentul solist și orchestră este realizat de compozitor în chip interesant. Există o deplină egalitate între cele două grupuri, orgă—orchestră: cînd instrumentul solistic întregește orchestra de coarde, înlocuind, cu succes, suflătorii, cînd orchestra subliniază și accentuează ideile muzicale susținute de orgă, dar în nici un moment, orchestra nu joacă un rol de acompaniator. Factura muzicală este transparentă, atît la orchestră cît și la instrumentul solist iar scriitura predominant liniară. Cele trei părți vivace dramatico, moderato con calore și Passacaglia, redau stări emoționale diferite. Prima avînd un caracter de toccata instrumentală, exprimă energie și vigoare, redate printr-o pulsație trepidantă, permanentă a unui ritm în triole. Aci instrumentul mai mult ca în celelalte părți — n-are un rol solistic ci îndeplinește funcția ce le revine de obicei suflătorilor în orchestră simfonică. În partea a doua predomină un lirism cald și evocator. Melodii largi de o lungă respirație, expresive, caracterizează această parte lentă cu un caracter de canzonă. Cu greu se poate sesiza aci o temă principală; melodiile trec de la un instrument la altul, de la orchestră la instrumentul solo și viceversa, încît se realizează o continuă fluiditate, aproape fără întrerupere. De remarcat este și modul în care autorul a știut să îmbine, în mod organic, intonațiile proprii melosului nostru popular, cu cele provenite din marele tezaur al muzicii universale. Măreția și grandoarea își găsesc expri-

marea în ultima parte, scrisă în formă de passacaglia. Chiar de la început, prin temă, este stabilit sensul emoțional al acestei părți, care se amplifică din ce în ce nu numai grație adăugirii unor voci sau unor timbre orchestrale, cu alte cuvinte nu prin mijloace exterioare, ci printr-o continuă și permanentă amplificare și adîncire a mijloacelor de expresie. Cu toate că în cadrul lucrării există un echilibru între instrumentul solist și orchestră, ceea ce credem, a fost intenția autorului, am fi dorit totuși ca orgei să îi revină un rol mai activ în desfășurarea discursului muzical, în special în prima parte. Resursele instrumentului puteau fi dezvoltate mai mult, fără să spargă această concepție.

Ceea ce este nou, demn de subliniat în acest concert, este faptul că autorul a reușit să îmbine, în mod organic, unele procedee provenite din scriitura muzicală universală cu altele de origină populară, făurind un concert de un nivel artistic deosebit, caracterizat prin accesibilitate.

Tînărul organist Horst Gehann, împreună cu Filarmonica de Stat „George Enescu", condusă de Constantin Bugeanu, au prezentat acest concert în primă audiție cu însuflețire și ținută artistică.

A. PORFETYE

Studenții cîntă

Faza finală a celei de-a patra trecere în revistă pe țară a formațiilor artistice studențești, desfășurată între 8 și 10 aprilie pe scena sălii de teatru a Palatului Pionierilor din Capitală, a demonstrat odată mai mult că studenții din toate centrele universitare și-au cîștigat, pe drept cuvînt, un loc de seamă în cadrul mișcării artistice de amatori.

Programele prezentate de fiecare zonă universitară au cuprins coruri, muzică ușoară, muzică populară, muzică de cameră și simfonică, dansuri și brigăzi artistice de agitație.

În general, corurile au izbutit să transmită acel mesaj tineresc, mobilizator, care nu rareori a făcut ca întreaga sală să se ridice în picioare și să aplaude îndelung. (Corurile unite ale Universității Babeș-Bolyai-Cluj și I.M.F. Tg. Mureș cu piesa *Călătorie fericită* de Beethoven și corul Institutului de medicină din Timișoara cu cîntecul *Nu mă călca mîndro pre pișor* de Nicolae Ursu).

Cele două formații bucureștene, Corul Universității „C. I. Parhon", dirijat de N. Ciobanu și Corul Institutului Medico-Farmaceutic din București, dirijat de prof. Florica Avramescu s-au ridicat la un nivel superior. Primul, prin dinamismul și verva cu care a cîntat îndeosebi *În captivitate tătară* de Rimski Korsakov. Acestea, împreună cu piesa *Se ceartă cucul cu corbul* de Paul Constantinescu, reprezintă adevărate pietre de încercare chiar pentru formații profesioniste. Cea de-a doua formație s-a distins prin interpretarea îngrijită, prin finețea cu care a redat pînă în cele mai mici amănunte bucățile prezentate. Piese ca *Ecoul* de Orlando di Lasso, *Partidului* de Valentin Cîrlig — student sau *Privighetoarea* de Ceaikovski au scos în evidență realele posibilități interpretative de care dispune corul I.M.F.-București.

Deși unii soliști (mai ales fetele) de muzică populară au imprimat melodiilor maniere interpretative ale unor cîntărețe ca Maria Tănase, Ioana Radu sau Maria Lătărețu, totuși rezonanțele dialectale specifice s-au făcut simțite de la o zonă la alta. Merită menționați, pentru interpretări izbutite, Costel Bulancea-București *(Foaie verde ca lipanul)*, Dan Niculescu-Timișoara *(Cîntec haiducesc* și *Cîntec lăutăresc)*, Remus Mandache-Iași *(Ciobănașul* și *Cîntec cu strigături)*, Ileana Mureșan-Cluj *(Frunză verde de rogoz* și *Aseară ți-am luat basma)* și Mariana Georgescu-Iași *(Spune mamă ce să fac ?* și *Badea tare-i frumușel* — cîntece satirice).

Cîteva cuvinte despre orchestrele de muzică populară și tarafuri.

Alcătuită aproximativ din 40 de persoane, orchestra *Miorița*, a Universității „Al. I. Cuza" din Iași, a prezentat melodii și jocuri ale căror aranjamente muzicale au fost făcute, din păcate, empiric, fără o bază științifică, într-o execuție inexpresivă și cu o sonoritate excesivă.

Folosind armonii lăutărești, orchestra Institutului Pedagogic din Timișoara și Taraful Institutului Agronomic din Iași au oferit programe de muzică populară românească. Acompaniamentul, susținut în piano cu unele accente cerute de inflexiunile melodiilor, (Taraful Institutului Agronomic Iași) a creat posibilitate soliștilor de a reda inteligibil textele pieselor interpretate. Dimpotrivă, orchestrele și formațiile de muzică ușoară nu au reușit să cruțe soliștii de eforturi vocale care au fost în dauna interpretării. Excepție a făcut orchestra Institutului Medico-Farmaceutic din Cluj. Formație mare și bine echilibrată, alcătuită exclusiv din corzi, orchestra I.M.F.-Cluj a prezentat un program ales și bine pus la punct. Cei trei soliști (Gabriela Văleanu, Kriser Ștefan — voce și Florin Diacicov — piston) au cîntat cu sensibilitate pe un fundal orchestral discret.

Mult mai redusă ca proporții, orchestra Institutului Politehnic din Iași a avut un repertoriu variat, presărat cu piese originale inspirate din viața studenților, unele aranjate pentru cvintet vocal cu bune învesmîntări *(Căminul meu drag* și *Cîntec simplu studențesc)*.

Repertoriile prezentate au cuprins creații ale compozitorilor Radu Șerban, Ion Vasilescu, Marius Mihail, Henry Mălineanu, Elly Roman, Camelia Dăscălescu, Vasile Veselovschi ș.a., piese sovietice și două melodii maghiare.

Abordarea în programele zonelor Timișoara, Cluj și Iași a muzicii de cameră și simfonice este cît se poate de lăudabilă. Și dacă orchestra semi-simfonică a Institutului Politehnic din Orașul Stalin nu a corespuns întru totul în rapsodia *Pe plaiuri românești* de Mircea Chiriac și în cele *Două dansuri din baletul „Gaianeh"* de Haciaturian, aceasta se datorește desigur, unei insuficiente pregătiri tehnice atît a instrumentiștilor cît și a dirijorului.

Izbutite au fost interpretările date de Cristina Dumitrescu-Iași *(Studiul revoluționar* de Chopin) și Sicher Ștefan *(Impromptu* de Schubert). Trebuie să facem observația că unele din piesele prezentate au

fost obositoare atît pentru interpreţi cît şi pentru public, datorită lungimii lor.

Formă relativ nouă a mişcării artistice de amatori, brigăzile artistice de agitaţie au devenit adevărate mijloace de educaţie artistică a maselor. Toate brigăzile artistice de agitaţie studenţeşti, selecţionate pentru faza finală, au cultivat din plin cîntecul popular şi cîntecul de mase alături de melodii de muzică uşoară, dovedind o sănătoasă orientare în alegerea lor.

De un deosebit succes s-a bucurat brigada Institutului Medico-Farmaceutic din Cluj, formaţie plină de entuziasm, care a cucerit sala de la primele replici. Rezultate la fel de frumoase au fost obţinute şi de brigada Institutului de Construcţii din Bucureşti, a Institutului de Medicină din Iaşi ca şi de aceea a Institutului de Ştiinţe Economice din Bucureşti. Îndrumate cu competinţă, ele s-au bucurat de aprecierea unanimă a spectatorilor.

Echipele de dansatori au dat întrecerilor multă varietate, stîrnind admiraţie prin vioiciunea şi siguranţa mişcărilor. Formaţia Universităţii „C. I. Parhon" *(Suita moldovenească)* şi Ansamblul coregrafic experimental al Institutului de Cultură Fizică din Bucureşti *(Joacă, Marşul Păcii, Valsul* şi *Feerie la Madrid)*, dispunînd de o tehnică bună, s-au distins în mod deosebit.

O ţinută frumoasă a avut echipa Institutului Pedagogic din Timişoara *(Ländler şi polcă)* precum şi trioul Institutului Agronomic din Timişoara *(Dans de doi)*.

Rezultatele obţinute de mulţi participanţi la cea de-a patra trecere în revistă pe ţară a formaţiilor artistice studenţeşti, ne îndreptăţesc să sperăm că, în viitor, reuşitele lor vor fi încununate de succese şi mai frumoase.

C. BUESCU

„Viţelușul tărcat"

În teatrul de operetă din ţările socialiste s-a precizat, cu deosebire în ultimele două decenii, o rodnică acţiune de primenire a genului. Preluînd din tradiţia vechei operete tot ceea ce rămîne pozitiv şi valoros ca mijloace de expresie şi realizare, o seamă de libretişti şi compozitori au înţeles ca, renunţînd la figurile clasice de prinţi şi contese (plăzmuite în vederea satirizării unui mod de viaţă pe cale de dispariţie) să-şi îndrepte atenţia către viaţa cea nouă, către realitate. Este de subliniat că în această acţiune de reînnoire a genului s-au ilustrat în primul rînd compozitorii sovietici Dunaevski, Şostakovici, Kovner, Miliutin ş.a., autorii unor operete remarcabile al căror conţinut nou şi bogat este inspirat din realitatea actuală socialistă — lucrări care s-au bucurat şi se bucură de un necontenit succes.

Acest exemplu este urmat de o seamă de compozitori de la noi şi din ţările vecine şi prietene. Fie că e vorba de operete propriu-zise, comedii ori farse muzicale, nota comună a unor asemenea lucrări este contingenţa strînsă cu realităţile actuale. Ele exprimă lupta dintre vechi şi nou, satirizează anumite moravuri şi obiceiuri care încă mai dăinuiesc, împlinind astfel un rol social important ce se cuvine relevat.

Pe această linie am aflat şi opereta „Viţelușul tărcat" scrisă de compozitorul maghiar Otta Vincze, pe un libret de Matyas Csizmarek şi Ernő V. Innocent, lucrare care se reprezintă pe scena Teatrului de operetă din Bucureşti.

Autorii au urmărit să satirizeze elementele înapoiate ale satului maghiar, pe babele superstiţioase păstrătoare ale unor ritualuri absurde şi ridicole (de pildă obligaţia ca la masa de nuntă să se servească viţel, dar nu orice viţel, ci unul... tărcat, singurul în măsură să poarte... noroc tinerilor căsătoriţi (!).

Subliniind potenţele unei asemenea teme, ce se pretează la o tratare operetistică, apreciem chipul în care autorii au dus la bun sfîrşit o sarcină care nu a fost desigur uşoară.

Opereta „Viţelușul tărcat" ne-a apărut de un umor sănătos. Pe marginea lucrării este de observat, totuşi, că îndeosebi actul I apare trenant, încărcat cu multă proză, cu monologuri şi dialoguri superflue (durează aproape o oră şi jumătate). Atît scena de la cîrciumă, de exemplu, în care se aranjează ascunderea viţelului, denunţurile etc., cît şi scena cu fotograful sînt prea lungi, prea demonstrative, cu detalii care pe spectator nu-l interesează. Ele ar putea fi mult scurtate — ceea ce ar contribui la accelerarea ritmului în care se desfăşoară acţiunea. Pentru că dacă se poate reproşa ceva acestei operete este tocmai absenţa unui ritm viu, a unui ritm care s-ar cere mai cinematografic — dacă putem spune astfel. Părerea noastră este că această accelerare a tempo-ului în care se desfăşoară acţiunea ar favoriza mult succesul piesei. Ar putea fi astfel îndepărtate unele platitudini şi vulgarităţi care nu au ce căuta pe scena unui teatru.

Muzica ocupă o suprafaţă mică în întinderea lucrării. Inspirată aproape exclusiv din creaţia populară, cu o pronunţată structură simfonică, ea cuprinde unele momente de intensitate expresivă, fiind de relevat îndeosebi cele ce premerg ori succed ariei din actul II a logodnicei („Dacă rupi o floare"). Deosebit de bine închegate au apărut finalele de act, unde corurile care au o participare vie la acţiune, sînt tratate polifonic ; de asemenea scenele dansante, în special cea finală (nunta cu obiceiurile ei) unde muzica vie, melodioasă, puternic ritmată, sprijină cu toată eficienţa desfăşurările scenice. Cu toate acestea, nu putem susţine că la sfîrşit spectatorul reţine vreo melodie. Aceasta este o realitate.

Direcţia de scenă (Barbu Dumitrescu) a grupat, în distribuţie, alături de interpreţi consacraţi ai scenei — Maria Wauvrina şi Nae Roman — tinere elemente de talent.

În această ordine de idei se cuvine citată Constanţa Cîmpeanu, ale cărei însuşiri vocale şi scenice se afirmă cu un succes crescînd în rolurile de subretă. Marika Munteanu, bine distribuită în rolul logodnicei, a vădit la rîndul său o voce puternică şi clară de soprană lirică. E de sperat că pe viitor îşi va mai tempera vibrato-ul emisiei vocale, care nu e de natură să-i favorizeze justa intonaţie, îşi va ameliora pronunţia (accentele) şi va apărea mai degajată în scenă. Ruxandra Argeşiu a întruchipat pe Erzsa, vrăjitoarea satului, punînd în joc mult temperament, dominînd scena. Din păcate a împins excesiv către grotesc, trecînd dincolo de nota justă în care se cerea redat personajul. Din grupul „babelor" s-a distins, prin realismul jocului şi veridicul expresiei, Ecaterina Rădoi, a cărei creaţie a apărut cea mai reuşită.

Mircea Nemens (logodnicul), dacă nu dispune de o voce prea mare, este în schimb muzical şi scenic. I s-ar cere totuşi mai multă dezinvoltură în joc.

Personajul negativ al lui Ioşca a fost jucat în nota justă de Petre Valentin — care trebuie însă să-şi amelioreze dicţiunea. O voce frumoasă şi dicţiune ireproşabilă are Bugarin Duşan care s-a distins în oraţia de nuntă („Ia priviţi mireasa"... etc.). Emil Popescu, dotat cu sensibilitate, este bun actor dar cu voce... inexistentă. Nu găsim că a fost bine distribuit în rolul fotografului. George Hazgan a întruchipat pe miliţianul satului cu totul artificios şi rigid. S-au mai făcut remarcaţi, prin realismul jocului, Nicolae Cenan şi Decebal Celea iar dintre fete, Mioara Adam.

Socotim drept un succes faptul că atît Maria Wauvrina cît şi Nae Roman, aceşti valoroşi interpreţi ai teatrului de operetă, au reuşit să spargă de data aceasta tiparele lor obişnuite în care şi-au cristalizat jocul — cu veşnicile ticuri şi gaguri ce le sînt caracteristice — creînd personaje foarte apropiate de viaţă.

Corurile (dirijor Costel Rădulescu, dirijor adjunct Aurel Grigoraş) s-au afirmat deosebit de pozitiv : volume sonore omogene pe grupuri vocale, intonaţie justă şi intrări precise ; pe de altă parte, o participare foarte activă la acţiunea scenică.

Baletul pus la punct de Oleg Danovski cu concursul folcloristei Aurora Pechy aduce în scenă nota de pitoresc autentic al jocurilor populare maghiare (dansul cu butelii pe cap, dansurile de nuntă etc.). Vitalitatea focoasă ce caracterizează dansurile maghiare se face bine simţită. Nu acelaşi lucru se poate spune însă despre decoruri (scenografia Dorin Voinescu) stilizate la extrem, care sînt departe de a crea atmosfera satului maghiar. Plimbarea acestora la scenă deschisă nu a apărut suficient de justificată în desfăşurarea spectacolului. Ea poate fi apreciată cel mult cu o economie de materiale şi de timp.

Spectacolul a fost condus de Mircea Ionescu. Intrările date soliştilor şi corului cu precizie au exclus decalaje iar prin echilibrul pe care l-a păstrat între sonorităţile orchestrei şi cîntul de pe scenă, dirijorul a asigurat desfăşurarea armonioasă a spectacolului.

Efortul regiei nu poate fi neglijat, dar lasă încă loc pentru îmbunătăţirea unor scene statice, îndeosebi a celor, dificile desigur, în care apar viţeii de pildă. Problema esenţială, încă deschisă, este însă fără îndoială aceea de a se imprima un ritm mai viu spectacolului.

Este de nădăjduit că aceste exigenţe vor fi împlinite — ceea ce va face ca opereta „Viţelușul tărcat" să se situeze, sub raportul interpretării, deasupra criticei.

M. G.

Cluj

Desprindem din manifestările recente ale Filarmonicii de Stat clujene, urmărirea unui repertoriu orientat spre contemporaneitate şi a creşterii calităţii interpretărilor — ceea ce reprezintă, credem, o contribuţie esenţială la acţiunea de educare artistică a maselor.

Colaborînd cu instituţiile muzicale din localitate, Filarmonica tinde să-şi lărgească necontenit publicul auditor prin concerte populare date în uzine, întreprinderi şi instituţii din centrele orăşeneşti şi săteşti ale regiunii.

Ultimul din ele, organizat în incinta uzinelor „Armătura" din Cluj, a fost primit cu însufleţire de muncitori, datorită atît puterii ansamblului de a exterioriza sensul emoţional al lucrărilor executate, cît şi felului cum a fost alcătuit programul. Deşi s-a ţinut seama la alcătuirea lui în primul rînd de criteriul accesibilităţii, el n-a fost nici facil, nici monocrom — cum s-a întîmplat cu cîteva concerte similare din trecut. De la cele două menuete pentru flaut şi orchestră de Mozart şi Beethoven (solist prof. Dumitru Pop), la „Marşul" şi „Dansul florilor" din „Spărgătorul de nuci" de Ceaikovski, „Hora staccato" de Dinicu şi „Dansul săbiilor" de Haciaturian, piesele au asigurat atît contrastul necesar unui program cît şi o incursie în diferitele domenii ale muzicii universale. Maestrul Antonin Ciolan, dirijorul concertului, a urmărit cu abilitate specificul fiecărei lucrări în parte, excelînd în redarea dinamismului şi optimismului din piesa de încheiere (Dansul săbiilor).

Acelaşi obiectiv, al cîştigării unui auditoriu nou şi cît mai numeros pentru muzica de calitate, bogată în conţinut, a determinat Filarmonica de Stat să înfiinţeze o orchestră de cameră care a susţinut cu interes primul concert la 19 aprilie.

Condusă de prof. Dumitru Pop, muzician de frumoasă pregătire, orchestra de cameră şi-a propus să prezinte în concerte succesive piesele clasice şi contemporane mai puţin cunoscute auditoriului clujean. Programul primei manifestări a cuprins Concertul pentru flaut solo şi orchestră de coarde de Händel, Concertul brandenburgic nr. 4 de J. S. Bach, Două preludii de Jacques Ibert, cvintetul „Călătorie în ţara dragostei" de Gabriel Pierné şi Divertismentul pentru cvintet de suflători de Ludovic Feldman.

Reţinem pe lîngă contribuţia flautistului Dumitru Pop, aceea, de calitate, a interpreţilor Maria Lazăr (harpă), Kurt Mild (clavecin), Petre Lefterescu (vioară) şi Petre Baciu (violoncel) şi subliniem omogenitatea ansamblului de suflători din cvintetul de Feldmann, al cărui Andante tranquillo a fost expresiv.

★

Repertoriul variat al manifestărilor din ultima vreme a confirmat încrederea cu care publicul şi critica urmăresc activitatea tinerei orchestre filarmonice clujene.

Unul dintre cele mai izbutite concerte ne-a apărut cel dirijat de Iosif Conta. Dotat cu simţul construirii arhitectonice, fără să piardă însă din vedere importanţa detaliilor din partitură, dirijorul a obţinut de la orchestră o sonoritate amplă şi impunătoare în *Concertul de pian nr. 5 în mi bemol major* de Beethoven (a cărui parte solistică a fost susţinută cu dăruire de pianistul Gheorghe Halmoş), nuanţări sensibile în *Simfonia nr. 28 în do major* de Mozart şi vervă în *Variaţiunile pe o temă de Purcell* de Benjamin Britten.

Concertul dirijat de Emanoil Elenescu, avînd ca solist pe violonistul sovietic Semen Snitkovski (care

și-a afirmat calitățile impresionante în *Simfonia spaniolă de Lalo)*, a culminat cu interpretarea *Serbărilor romane* de Ottorino Respighi. Printr-o pregătire intensă dirijorul a izbutit să pună în lumină ceea ce e cuceritor ca expresie și culoare în lucrarea compozitorului italian.

O activitate bogată a desfășurat Filarmonica de Stat din Cluj în domeniul concertelor educative și populare, organizate în uzine sau cluburile întreprinderilor ca și în alte localități ale regiunii. Concertele de la fabrica „Libertatea" și uzinele „Carbochim" sau cele de la Turda, Cîmpia Turzii, Huedin și comuna Mihai Viteazul au cuprins piese de Mozart, Beethoven, Rossini, Mendelssohn-Bartholdy, Glinka, Ceaikovski, Puccini, Saint-Saëns și s-au bucurat de prezența unor soliști ca flautistul Dumitru Pop, soprana Lucia Stănescu de la Opera de Stat ș.a.

După premiera operei bufe *Cei patru bădărani* de Wolff-Ferrari, dirijată de Al. Taban și regizată de A. I. Arbore (care urmărește o prezentare cît mai vie și mai colorată a montărilor), Opera și-a reîmprospătat repertoriul printr-o refacere integrală a operei *Faust* de Gounod, sub conducerea muzicală a lui Eugen Lazăr și în regia lui Ilie Balea.

Spre deosebire de A. I. Arbore, care caută soluții inedite, regizorul Ilie Balea și-a propus în *Faust* să pună în lumină ideea de bază a spectacolului, păstrînd experiența montărilor anterioare căreia i-a adăugat elemente noi, mai ales detalii de mișcare, decor și o mai mare omogenizare a elementelor solistice.

În acest domeniu, munca regizorilor de la Opera din Cluj așteaptă să fie extinsă și asupra altor piese din repertoriul permanent, cărora să le asigure o prezentare scenică mai bogată în idei, la nivelul exigențelor spectatorului contemporan. Se face tot mai simțită necesitatea unei intervenții atente și primenitoare în vechile opere aflate pe afiș.

G. M.

Pionierii din Tg. Mureș la București

Grupul de pionieri al Ansamblului Secuiesc de Stat din Tîrgu-Mureș este o formație tînără, atît în ceea ce privește vîrsta celor 150 de membri ai săi, cît și vechimea activității ei artistice. Într-adevăr, corul și echipa de dans s-au alcătuit în 1958; de atunci a repurtat un șir de succese binemeritate la Tîrgu Mureș, la Cluj și în alte localități ale țării. Recentul turneu în Capitală a dovedit că această formație nu are nevoie de nici un fel de menajamente față de tinerețea sa: este o formație exigentă și, în felul ei, matură. Aspectul plăcut al celor 70 cîntăreți în pitorestile lor costume populare, ținuta lor disciplinată, impecabilă, nu e desmințită nici atunci cînd încep să cînte.

Dirijorul corului, Birtalan József s-a dovedit a fi un bun și exigent pedagog muzical. Repertoriul formației corale conține pe lîngă cîntece de masă de Tulicov, Matei Socor, Vasile Timiș, Molnar Tibor ș.a. prelucrări de cîntece populare și piese muzicale clasice care nu admit diletantismul; micii cîntăreți fac față însă cu cinste, sarcinilor asumate. E o adevărată plăcere să-i auzi cîntînd vechiul canon pe patru voci „Viva la Muzica" de Praetorius sau „Ecoul" de Orlando Lasso. Intonația precisă și clară, un piano cald, plin, crescendouri și descrescendouri frumos gradate, fortissime răsunătoare dar lipsite de stridențe, simțul ritmului bine dezvoltat și mai ales, o disciplină și un spirit de ansamblu caracterizează întreaga interpretare a corului. Aceste calități ies la iveală și mai mult atunci cînd corul interpretează cu vădită plăcere și pasiune corurile polifonice scrise în game pentatonice ale lui Bartók Béla și Kodaly Zoltán, bucăți muzicale care, atît prin ritmica lor complexă cît și prin armoniile lor originale, pun în fața unor greutăți chiar și pe cîntăreți și maturi. Încă o calitate este aceea că în afară de limba lor maternă, pionierii din Tg. Mureș cîntă cu o dicțiune clară și îngrijită în românește, rusește, franțuzește și în latină.

Un număr al programului a prezentat mult interes: „Cîntece populare maghiare pentru soliști vocali și orchestră de copii" de Szilveszter András. Mica formație orchestrală alcătuită din fluieraș și țambaliști a acompaniat precis și frumos cîntecul clar și vioi al soliștilor.

Dansurile românești din Bihor, dansurile ungurești și românești de pe Mureș au fost înfățișate cu mult temperament și cu aceeași exigență și precizie, pe care am văzut-o și la formația corală. Coregrafiile lui Domokos István, Székely Dénes, Orbán Ottó sînt ingenioase și plăcute.

Partea a doua a programului ansamblului de pionieri din Tg. Mureș a pus la o adevărată încercare forțele acestei formații tinere, o scenetă muzical-coregrafică într-un act intitulată „Cununa de grîu". Textul e scris de poetul Hajdu Zoltán Aladár, coregrafia de Márton Mihály. Povestea scenetei pornește de la ideea participării pionierilor din oraș la strîngerea spicurilor căzute pe urma secerișului, în gospodăria colectivă. În acest cadru se deschid largi posibilități de cîntec și dans, de îmbinare a tezaurului folcloric românesc și maghiar, cu cel al celorlalte naționalități conlocuitoare. Costumele multicolore, dansurile rustice — mai ales dansul cu butelii al fetelor — repurtează un bine meritat succes.

Muzica, bine orchestrată, bogată în motive folclorice românești și maghiare, a lui Zoltán Aladár, pune în valoare posibilitățile micilor cîntăreți. Pionierii din Tg. Mureș au trecut cu succes și acest examen de îmbinare a cîntecului cu mișcarea scenică.

Sceneta muzical-coregrafică, chiar cu scăderile sale dramatice și melodice, e o inițiativă interesantă, demnă de urmat. Dacă nu ar contribui decît la educarea muzicală a micilor artiști, ea încă și-a făcut datoria. Dar în afară de aceasta, lucrarea poate să aibă un aport de seamă în activitatea formațiilor muzicale școlare.

Desigur, în viitor, cei 150 de cîntăreți și dansatori din grupul de copii al Ansamblului Secuiesc de Stat din Tg. Mureș, depășind în cîțiva ani vîrsta de pionier și părăsind ansamblul, vor lăsa locul lor altor „contingente" mai tinere. Cei mai talentați fără îndoială, că își vor continua activitatea în ansamblul de adulți în școlile muzicale. Dar chiar și aceia (majoritatea) care nu vor ajunge profesioniști, cîștigă mult de pe urma acestor ani petrecuți în ansamblu: ajunși în producție, vor deveni motorii activității artistice amatoare și vor forma publicul însuflețit al concertelor.

A. H.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

PMR

Cuprinsul

Un măreț program de muncă și luptă *(pag. 1)*

CONCERTE EXTRAORDINARE IN NOUA SALĂ A PALATULUI R.P.R.

George Breazul

Festival Beethoven *(pag. 5)*

G. Avachian

Recitalul lui David Oistrah *(pag. 6)*

I.-V. Pandelescu

Muzică romînească *(pag. 7)*

A. Necșulea

Noua sală a Palatului R.P.R. și însușirile ei acustice *(pag. 8)*

TUDOR ARGHEZI LA 80 DE ANI

Myriam Marbé

Poezia argheziană și cîntecul romînesc *(pag. 10)*

C. N.

Noi lieduri de compozitori romîni *(pag. 18)*

G. Sbircea

Centenar Hariclea Darclée *(pag. 20)*

Despre Concursul „Chopin" și viitorul Concurs „George Enescu" *(V. Cr.)*
— De vorbă cu prof. Fl. Musicescu și G. Halmoș — *(pag. 22)*

15 ANI DE LA ELIBERAREA CEHOSLOVACIEI

Pavel Eckstein

Înflorirea noii muzici cehoslovace *(pag. 24)*

UNIVERSITATE MUZICALĂ PENTRU CITITORI

Ștefan Mangoianu

Forme și genuri ale muzicii instrumentale *(pag. 27)*

DE PESTE HOTARE

Baletul T.O.B. la Sofia — *Ștefan Ioan* — (pag. 33); Succese ale cîntăreților noștri la Praga — *A. C.* (pag. 34); Concerte ale violoncelistului Radu Aldulescu (pag. 35); Un festival al baletului contemporan — *Tilde Urseanu* (pag. 36).

TINERI MUZICIENI

I.-V.P. și A. Benkő

Ștefan Ruha *(pag. 38)*

CONCERTE — SPECTACOLE

Balada Patriei — *E.N.* (pag. 40); Oaspeți: Bella Rudenko și Melania Bugarinovic — *Al. Colfescu* (pag. 41); Ida Haendel — *C.S.* (pag. 42); Simfonia de St. Niculescu — *A.S.* (pag. 42); O primă audiție și unele probleme ale muzicii de orgă — *A. Porfetye* (pag. 43); Studenții cîntă — *C. Buescu* (pag. 45); „Viteluşul tărcat" — *M. G.* (pag. 46); Cluj — *G.M.* (pag. 47); Pionierii din Tg. Mureș la București — *A.H.* (pag. 48).

Pe coperta I: Concertul simfonic extraordinar dirijat de George Georgescu în noua sală a Palatului R.P.R.
Pe coperta II: Scenă din baletul „Priculiciul" de Zeno Vancea.
Pe coperta III: Corurile reunite ale ansamblurilor de cîntece și dansuri din Capitală — moment din Festivalul T.O.B. în cinstea Congresului al III-lea

CITIȚI REVISTA

MUZICA

a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii
Editată de Editura Muzicală
Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei, se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1960.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Redacția și Administrația str. Lipscani nr. 18—20.

Telefoane: 15.21.19; 14.77.10

Prețul lei 5